

# Teoría fronteriza

## Representaciones instituidas y alternativas del habitat

Valeria Bril y Johanna Zimmerman (editoras)



Textos de Valeria Bril, Daniela Fernández, Rodolfo Giunta,  
Juan José Gutiérrez, Mario Sabugo, Graciela Silvestri,  
Gabriela Sorda y Johanna Zimmerman







**Teoría fronteriza:  
representaciones instituidas  
y alternativas del hábitat**

Teoría fronteriza: representaciones instituidas y alternativas del hábitat /  
Mario Sebastián Sabugo [et al.]; editado por Valeria Bril; Johanna  
Natalí Zimmerman. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:  
Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.  
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2021.  
220 p.; 21 x 15 cm.  
ISBN 978-950-29-1892-1  
1. Hábitat. I. Sabugo, Mario Sebastián. II. Bril, Valeria, ed. III. Zimmerman,  
Johanna Natalí, ed.  
CDD 303.48

ISBN 978-950-29-1892-1

Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-950-29-1891-4

Corrección: Aixa Rava

Diseño gráfico, de tapa y diagramación: Laura Corti

Imagen de tapa: "Veredas de Buenos Aires" de Javier Curros Cámara

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Publicación financiada por la Universidad de Buenos Aires, Programación científica 2018, código 20020170100424BA: Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras.

© 2021 Sabugo, Bril, Zimmerman

Primera edición 200 ejemplares. Febrero de 2021

Este libro fue impreso en Imprenta Dorrego SRL,  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

**Valeria Bril y Johanna Zimmerman**  
(Editoras)

# **Teoría fronteriza: representaciones instituidas y alternativas del hábitat**

Textos de:  
Valeria Bril  
Daniela Fernández  
Rodolfo Giunta  
Juan José Gutiérrez  
Mario Sabugo  
Graciela Silvestri  
Gabriela Sorda  
Johanna Zimmerman



# Índice

Valeria Bril y Johanna Zimmerman <b>Introducción</b>	9
Mario Sabugo <b>Esquema de una Teoría Fronteriza del Imaginario del Hábitat</b>	15
Graciela Silvestri <b>La figura en el tapiz. Un juego entre metáforas científicas y espacio arquitectónico</b>	43
Johanna Zimmerman <b>El estilo y la reflexión histórica. Analizando la noción de “estilo” en la historiografía contemporánea de la arquitectura en la Argentina</b>	75
Juan José Gutiérrez <b>El Diccionario como narración. Descripción y cronología en la historia de la arquitectura local</b>	97

Daniela Fernández	
<b>La historiografía moderna matará a la arquitectura. Una aproximación fantástica, mística y sensorial a la arquitectura gótica local</b>	113
Mario Sabugo	
<b>Hans-Georg Gadamer y la arquitectura: métodos y fricciones</b>	133
Valeria Bril	
<b>Imaginarios del dormitorio en <i>La casa del ángel</i></b>	155
Gabriela Sorda	
<b>Representaciones alternativas de los espacios y las prácticas en las “Evitas” de Néstor Perlongher</b>	177
Rodolfo Giunta	
<b>Imaginarios y Máscaras</b>	203
<b>Los autores</b>	217

## Introducción

Tras la publicación de los libros —*Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar* y *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*— que resultaron de las diversas investigaciones en el marco de los proyectos UBACyT “Imaginarios del Habitar: textos e imágenes de la arquitectura y la ciudad” (2011-2014) e “Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos” (2014-2017), respectivamente, presentamos este tercer texto que reúne diferentes artículos que reflejan los avances realizados dentro del proyecto “Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras” (2018-2020), también dirigido por el Dr. Arq. Mario Sabugo.

Como equipo de investigación, hemos estado estudiando lo que dimos en llamar “teoría fronteriza” en referencia al objetivo de trabajar con las representaciones del hábitat tanto instituidas como alternativas e, incluso, con sus interacciones. Estas representaciones, ya sea como totalidad o comprendidas como conjuntos, conforman los imaginarios. Entendemos que al ser relevados e interpretados, los imaginarios permiten una comprensión más adecuada y completa de los objetos y las actuaciones vinculadas al hábitat.

Frente a la polisemia de estos conceptos, aseveramos los significados otorgados en trabajos previos. En ellos definimos a los imaginarios instituidos como aquellos que dan sustento y legitimación a la institución, mientras que identificamos a los alternativos como aquellos que no sólo ponen en cuestión la institucionalización, sino que resultan inconmensurables en términos de los primeros. En continuidad con los procesos de estudio del universo simbólico de la arquitectura y la ciudad, considerando sobre todo las representaciones alternativas —por la visión paralela y desafiante que proponen frente a lo instituido—, hemos seguido la indagación en los bordes, en los límites de nuestro campo.

Este libro se organiza en línea con dicha frontera, la primera parte contiene seis artículos que se centran en los imaginarios instituidos. Dentro de esta dimensión temática, a los trabajos realizados por el equipo “fronterizo”, se suman dos invitados: Graciela Silvestri y Juan José Gutiérrez. Luego, en la segunda parte, se encuentran aquellas investigaciones que se ocupan de analizar imaginarios alternativos e indagan en fuentes no disciplinarias. Se propone, así, un recorrido que permite desde diferentes enfoques y matices reflexionar sobre la arquitectura como campo y la institucionalización de sus imaginarios.

El primer estudio, realizado por **Mario Sabugo**, contribuye a dar forma a la construcción de una teoría fronteriza. Allí se agrupan conceptualmente una serie de conclusiones derivadas del conjunto de investigaciones realizadas a lo largo de los años. Por tal motivo, parecía pertinente que fuera este texto el que diera nombre a este nuevo libro. Su exploración, mediante la enunciación de proposiciones, de las fronteras entre las representaciones instituidas y alternativas del hábitat, ofrece un marco teórico completo, conciso y claro aplicable a las diversas búsquedas agrupadas en este tomo.

Esta edición cuenta con el gran aporte de **Graciela Silvestri**, por el cual nos sentimos honrados y muy agradecidos. En su propuesta para reflexionar sobre cómo describir y pensar el espacio y las figuras,

partiendo de la coyuntura de la pandemia y lo que el encierro ha generado, la autora ofrece un recorrido profundo y minucioso por diferentes pensamientos y visiones de la ciencia, la matemática, la filosofía y la arquitectura, entre otras disciplinas. Su artículo nutre y contribuye al estudio de los imaginarios instituidos, pues vuelve a revisar las metáforas que han impregnado la concepción espacio/tiempo de la disciplina.

En línea con su tesis doctoral, **Johanna Zimmerman** brinda una revisión desde la institución en torno al concepto de “estilo”, tomando como caso la historiografía contemporánea de la arquitectura en nuestro país. Su propuesta vuelve a poner en debate la institución de dicho término, mediante el estudio de las tensiones que derivan del carácter inherentemente simbólico de las obras de arquitectura y los intentos de codificarlas a través de la clasificación por estilos. Esta investigación analiza la cuestión a partir de seis “síntomas” que, según propone, derivan de dichas tensiones.

Asimismo, desde el análisis de la historiografía de la arquitectura, **Juan José Gutiérrez** presenta avances de sus exploraciones en torno a la narratología y su aplicación conceptual en el campo de la arquitectura. En esta ocasión en particular, el autor profundiza sobre el género textual del diccionario, centrándose en las obras. Se ocupa de revisar las descripciones y la narración que las articula para dar forma a la cronología y a la estructura a través de la cual se cuenta el pasado.

Con una perspectiva diferente, **Daniela Fernández** propone volver a leer y repensar los modos en que se ha analizado la arquitectura gótica en la Argentina. Al igual que Zimmerman y Gutiérrez, la autora revisa fuentes instituidas pero de otros campos disciplinares, con la intención de apelar a lo alternativo. De este modo, analiza la cuestión de lo gótico no en los términos en los que tradicionalmente lo ha hecho la historiografía local, sino más bien a partir de una búsqueda desde lo místico, lo fantástico y lo sensorial.

Este primer grupo de artículos que presentan las exploraciones sobre las representaciones instituidas tiene su cierre con un segundo escrito de **Mario Sabugo**, quien en un análisis de los aspectos y conceptos más pertinentes de *Verdad y método* de Hans-George Gadamer recupera diversas ideas relevantes para la disciplina arquitectónica. Entre ellas, rescata las nociones de *bildung*, *sensus communis*, crítica de la “conciencia estética”, nociones del “genio” y del “río” de la historia y expone que algunas de estas se encuentran en la vereda opuesta a las modalidades instituidas de la actividad disciplinaria.

Los últimos tres textos son investigaciones que se sitúan en el mundo de lo alternativo. Mediante la selección y el estudio de diferentes géneros discursivos se busca desentrañar nuevos significados y considerar variadas representaciones ya sea de un espacio, de una figura o bien de una actividad popular.

En el marco de la investigación de los imaginarios del dormitorio en la literatura, **Valeria Bril** invita al lector a recorrer los dormitorios de la novela *La casa del ángel* de Beatriz Guido. Una primera revisión del concepto de “espacio poético” y las críticas efectuadas a Guido dan cuenta del enfoque conceptual en el cual la autora sustenta su trabajo. La propuesta para profundizar sobre las imágenes de la intimidad, la muerte y el encierro en los dormitorios de la casa del relato, permite visibilizar el aporte de leer los espacios desde los imaginarios alternativos, y su inconmensurabilidad en términos de los imaginarios instituidos de la arquitectura.

Luego de su trabajo sobre Roberto Arlt, **Gabriela Sorda** ofrece una mirada sobre las representaciones alternativas de los espacios y prácticas en las “Evitas” de diferentes textos de Néstor Perlongher. La autora define ciertas categorías emergentes las cuales relaciona con el núcleo ético-mítico del imaginario del habitar precisado en trabajos previos, lo que le permite agrupar y caracterizar las formas de representar el habitar, poniendo en cuestión los discursos instituidos y alternativos. Es mediante el análisis de contenido y una revisión sistemática de los textos que

expone el enfoque crítico y controvertido sobre la figura de Eva Perón, y cómo es que las “Evas” y “Evitas” habitaron los diversos espacios.

Finalmente, para dar cierre a este libro, **Rodolfo Giunta** busca problematizar los imaginarios del carnaval, particularmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta propuesta lo conduce a indagar y sumergirse en el rol de la comunidad afroporteña en nuestro país, teniendo en cuenta diversos aspectos del juego de máscaras típico de esta fiesta popular. Así, se entrecruzan simulaciones, parodias, resistencias y asimilaciones que permiten al autor reflexionar acerca de la compleja articulación entre los imaginarios instituidos y alternativos del jugar a ser otro.

Les proponemos recorrer este volumen que, entendemos, permite repensar y releer diferentes esferas de la arquitectura y la ciudad desde muy diversas y complementarias perspectivas. En definitiva, buscamos plantear nuevas formas de considerar los imaginarios instituidos y alternativos del hábitat, así como sus fronteras.



## Esquema de una Teoría Fronteriza del Imaginario del Hábitat

El objetivo de este trabajo es presentar algunas proposiciones que contribuyan a la constitución de una teoría fronteriza que permita una mejor comprensión de los objetos y las actuaciones vinculadas al hábitat, mediante el relevamiento y la interpretación de sus imaginarios instituidos y alternativos.

Esta teoría es aquí calificada como “fronteriza” para manifestar la intención de trabajar tanto con las representaciones instituidas como las alternativas, incluyendo una debida atención a las intersecciones entre ambas.

Dicha teoría, asimismo, se ha desarrollado al compás de sucesivos proyectos Ubacyt con el objeto de establecer un marco conceptual que otorgue coherencia a sus diversas investigaciones.<sup>1</sup>

---

1 Proyectos Ubacyt 2008-2010 (“Imaginarios urbanos, imaginarios del habitar”), 2011-2014 (“Imaginarios del Habitar: textos e imágenes de la arquitectura y la ciudad”), 2014-2018 (“Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos”) y, actualmente, 2018-2020 (“Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras”). La producción resultante se ha publicado principalmente en Sabugo (2015 a); Bril y Sabugo (2017).

Se presenta este texto en dos secciones: en primer término, van las proposiciones enunciadas sintéticamente para poder revisarlas en conjunto y, a continuación, las mismas proposiciones con sus respectivas argumentaciones y referencias, para ser examinadas de a una.

### **Proposiciones (I): enunciados**

1. Las representaciones son los únicos medios para el conocimiento de las actuaciones y los objetos, aunque estos en sí mismos sean en última instancia incognoscibles.
2. Las representaciones consideradas en su totalidad o como conjuntos limitados constituyen los imaginarios.
3. Las representaciones referentes al hábitat constituyen su imaginario o sus imaginarios en el caso de coexistencias.
4. Las representaciones son verbales o icónicas o una combinación de ambas modalidades.
5. Las representaciones icónicas y las representaciones verbales son mutuamente irreductibles, aunque en última instancia las verbales tienen primacía en el caso de su interpretación conjunta.
6. Las representaciones verbales e icónicas se encuadran en diferentes géneros discursivos.
7. Los imaginarios se distinguen entre imaginarios instituidos e imaginarios alternativos.
8. Los imaginarios instituidos legitiman las instituciones sobre la base de un núcleo ético-mítico.
9. Las instituciones se distinguen entre las instituciones primeras, que son el lenguaje y las técnicas, y las instituciones segundas que son regidas por las primeras, como el Estado, la familia, la escuela, el hábitat, etc.
10. Los imaginarios del hábitat incluyen las representaciones instituidas dominantes y disciplinarias, las representaciones alternativas y no

- disciplinarias, y también las intersecciones fronterizas entre ambas.
11. Las representaciones alternativas enuncian significados inconmensurables con las representaciones instituidas en el marco de las mismas categorías.
  12. En determinadas circunstancias históricas, los imaginarios alternativos adquieren o mantienen consistencia en el marco de instituciones y núcleos ético-míticos alternativos en coexistencia con las representaciones dominantes.
  13. La coexistencia de imaginarios, instituciones y núcleos ético-míticos instituidos dominantes con imaginarios, instituciones y núcleos ético-míticos alternativos es el contexto propio de los estudios sobre cultura popular, indígena, subalterna, no letrada, etc.
  14. La posibilidad de que haya representaciones verbales o icónicas alternativas reside en que los lenguajes verbales e icónicos permiten el funcionamiento del modo simbólico.
  15. El modo simbólico crea representaciones verbales e icónicas mediante las figuras de la retórica denominadas tropos.
  16. Los tropos alternativos son predominantemente metáforas.
  17. Los tropos instituidos son metáforas que se han institucionalizado y codificado como metonimias.
  18. Los núcleos ético-míticos de los imaginarios se despliegan mediante una constelación de tropos.
  19. La descripción de los núcleos ético-míticos del imaginario del hábitat es necesaria para la comprensión de sus actuaciones y sus objetos.

### **Proposiciones (II): argumentaciones y referencias**

1. *Las representaciones son los únicos medios para el conocimiento de las actuaciones y los objetos, aunque estos en sí mismos sean en última instancia incognoscibles.*

Según Immanuel Kant (1781 [2009], p. 24), deben distinguirse los objetos y las actuaciones, en sí mismos y por tanto incognoscibles, de sus representaciones o fenómenos: “el conocimiento racional a priori [...] solo se dirige a fenómenos, mientras que deja de lado a la cosa en sí misma como, por cierto, efectivamente real en sí, pero desconocida para nosotros”.

“Fenómeno” es, para la Real Academia Española (en adelante, RAE), “toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción”. De aquí la escuela filosófica de la fenomenología (Liotard, 1949 [1960]).

Para la RAE, “representación” es “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”. Ernst Cassirer (1923 [2003], p. 50) la define sencillamente como “exposición de un contenido en y por otro contenido”.

Se destacan aquí las representaciones verbales e icónicas, aunque en rigor hay también representaciones sensoriales provistas por otros sentidos, como el gusto, el olfato, el tacto y el oído.<sup>2</sup>

## *2. Las representaciones consideradas en su totalidad o como conjuntos limitados constituyen los imaginarios.*

El término “imaginario” y su plural “imaginarios” han tenido en los tiempos recientes un uso demasiado amplio y trivial. Por lo tanto, se trata aquí de determinar el concepto con la mayor precisión para sostener su validez como herramienta teórica.

Si bien se suele mencionar la trivialidad en general como cualidad de lo que carece de importancia, en el contexto de la lógica formal, la trivialidad de una teoría sucede cuando carece de (a) la consistencia,

---

2 Acerca de la percepción, véase Simondon (2006).

que elimina las proposiciones contradictorias; (b) la completitud, que permite demostrar la veracidad o falsedad de sus proposiciones; y (c) la decidibilidad, que permite determinar si una proposición es o no propia de la misma teoría (Alonso González, 2007).

En el mismo sentido, este documento pretende determinar con la mayor precisión el significado de algunos términos, a fin de reducir al mínimo sus ambigüedades.

La crítica a las trivialidades en torno a la noción de imaginario no debe ser confundida con la existencia de otras teorías dentro de las cuales el término tiene significados diferentes pero consistentes en su propio contexto, como en Jean-Paul Sartre (1940 [1997]) y Jacques Lacan (1953 [1982]).

Por otra parte, hay autores como Max Weber (1905 [2003]) en cuyos textos no aparece el término “imaginario”, pero contienen criterios próximos a los aquí postulados.

El término “imaginarios” designa la totalidad de las representaciones dadas en cualquier sociedad. Se conviene en que el plural “imaginarios” designa totalidades de representaciones, mientras que “imaginario” en singular se reserva para cada una de sus diversas particiones, ante todo para la distinción entre “imaginario instituido” e “imaginario alternativo”.

Es imprescindible distinguir imaginarios instituidos e imaginarios alternativos, pues los primeros constituyen el soporte de las instituciones, mientras que los segundos son inconmensurables con los primeros, sea en forma de “magma” —tomando la metáfora de Cornelius Castoriadis (1975 [2010])— o bien mediante la constitución de instituciones alternativas. Y si bien aquí se sigue en gran medida a este autor, se prefiere reemplazar su término “radical”, de connotaciones inconvenientes, por “alternativo”, adjetivo plausible dada la continua referencia de Castoriadis a la noción de “alteridad”.

Por último, con respecto a la noción de “universo simbólico”, según la proponen Peter Berger y Thomas Luckmann (1966 [2003])

como matriz de los significados sociales objetivados, equivaldría a lo que aquí denominamos imaginario instituido.

3. *Las representaciones referentes al hábitat constituyen su imaginario o sus imaginarios en el caso de coexistencias.*

Esta proposición tiene por objeto convenir el empleo del término “hábitat” para englobar las actuaciones y los objetos vinculados al territorio, la ciudad, la arquitectura y los artefactos. Según la RAE, “hábitat” es:

1. m. Ecol. Lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal. 2. m. Ambiente particularmente adecuado a los gustos y necesidades personales de alguien. 3. m. Urb. Espacio construido en el que vive el hombre.

4. *Las representaciones son verbales o icónicas o una combinación de ambas modalidades.*

Se emplean los términos “verbales” e “icónicas” en línea con Umberto Eco (1976 [2000]).

En el contexto de esta teoría, los principales dilemas teóricos y operativos acerca de las representaciones icónicas serían (a) la validación del modo simbólico y la retórica; y (b) el reconocimiento de géneros discursivos. En este terreno, hay avances de Rita Molinos (2015) y de Molinos e Ileana Versace (2016).

Las combinaciones entre ambas modalidades son múltiples, pero su articulación no es simétrica. Mientras que de hecho se verifica la existencia de representaciones verbales sin aditamentos icónicos, son poco probables las representaciones icónicas sin alguna referencia verbal, como el “anclaje” señalado por Roland Barthes (1982 [1986]).

Hayden White (1998 [2010]), con el nombre de “historiofotía”, designa la representación del pasado mediante representaciones icónicas, mientras que la historiografía lo haría mediante representaciones verbales.

Louis Marin (1977 [2015]) afirma la irreductibilidad mutua de palabra e imagen, y propone procedimientos de interpretación no retóricos que hacen énfasis en la disposición espacial de la imagen en general y de sus elementos en particular.<sup>3</sup>

No se puede omitir la obra de Erwin Panofsky y su proposición metodológica que consta en la Introducción a sus *Estudios sobre iconología* (1962 [2008]). En *La perspectiva como forma simbólica* (1927 [1991]) postula que la modalidad de representación del espacio establecida en el Renacimiento no se deriva de ninguna configuración perceptiva ni de la realidad objetiva, sino de una determinada concepción del mundo, es decir, de una *weltanschauung* si se toma el término de Wilhelm Dilthey (1911 [1997]). Panofsky adopta la noción de “forma simbólica” siguiendo a Cassirer (1924 [2003]). Y si bien Panofsky no menciona los tropos, como tampoco Cassirer, hay que considerar que actuaron mucho antes del “giro retórico”.

Miguel Rojas Mix (2007) no encuentra objeciones a la aplicación de la retórica a la imagen, considera que la segunda también contiene un argumento. A su juicio, en las imágenes se verifican todas las figuras retóricas.

Barthes (1982 [1986]) propone un análisis de carácter retórico en el que reconoce de antemano que el problema mayor de la semiología de la imagen reside en la incertidumbre de que la representación icónica pueda producir verdaderos sistemas de signos. Para ello ensaya un estudio de imagen en el género publicitario, en el cual identifica tres mensajes: un mensaje lingüístico, un mensaje icónico denotado y codificado y, por fin, un mensaje icónico connotado y no codificado. Afirma que

---

3 Una aplicación de sus criterios en Cicutti (2007).

en las representaciones icónicas hay una codificación dada por léxicos asociados a un corpus de prácticas y técnicas. Una retórica de la imagen sería posible para Barthes, aunque advierte que respecto a tales léxicos sería necesario disponer de un inventario de extraordinaria extensión.

5. *Las representaciones icónicas y las representaciones verbales son mutuamente irreductibles, aunque en última instancia las verbales tienen primacía en el caso de su interpretación conjunta.*

Acerca de la correlación entre representaciones verbales y representaciones icónicas, Gilles Deleuze (2013) afirma la profunda heterogeneidad entre lo que se habla y lo que se ve, apoyándose en el Michel Foucault de *Las palabras y las cosas* (1966 [1985]) y *La arqueología del saber* (1969 [2008]). En este segundo texto, Foucault se refiere a las formaciones discursivas y no discursivas, que aquí asimilaríamos respectivamente a las representaciones verbales e icónicas, sosteniendo que lo que se ve es irreductible a lo que se dice y que, en última instancia, la formación discursiva tiene primacía sobre la formación no discursiva. Para Deleuze (2013), el ejemplo por excelencia serían los panópticos, cuyas formas se buscarían en vano en los discursos jurídicos o penitenciarios, pues se trataría de formaciones no discursivas irreductibles a las formaciones discursivas.

6. *Las representaciones verbales e icónicas se encuadran en diferentes géneros discursivos.*

Cassirer (1924 [2003]) aproxima entre sí las diversas modalidades de las representaciones que denomina “formas simbólicas” como el lenguaje, el mito, la religión y el arte, haciendo hincapié en la semejanza de sus

lógicas de pensamiento por encima de sus contenidos manifiestos: todas emplean las mismas categorías, pero se diferencian por la dirección que toman. Así, entre el mito y la ciencia hay semejanza lógica, pues ambos enlazan los objetos mediante categorías relativas al espacio, el tiempo y el número.

De allí que las diversas formas simbólicas no se superen ni se superpriman mutuamente y a la par se diluya la idea de que los imaginarios alternativos puedan reducirse a meras adaptaciones, desvíos o simples residuos de los imaginarios instituidos.

Los géneros discursivos constituyen expresiones concretas de tales formas simbólicas, es decir, de los imaginarios. Mijail Bajtin (1979 [1980], p. 248) define así los géneros discursivos dentro del conjunto de las representaciones verbales:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados —el contenido temático, el estilo y la composición— están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de la comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*.

Los géneros discursivos serían múltiples y heterogéneos, involucrarían el habla cotidiana, un decreto gubernamental, un discurso ideológico o bien una narración. Por otra parte, se distinguen los géneros discursi-

vos primarios, propios de la comunicación oral, y los géneros discursivos secundarios, de carácter escrito, propios de los contextos artísticos, científicos, políticos, etc.

Una importante observación metodológica cabe a propósito de los géneros discursivos primarios, atinente al “discurso oculto”. Se trata de prevenir su adopción inmediata como evidencia sin considerar sus circunstancias de expresión, es decir, su dimensión pragmática. También corresponde tenerlo en cuenta en las actividades didácticas, toda vez que se cumplan en un contexto de autoridad. Una obra de referencia es la de James Scott (1990 [2004]), que contrapone discurso público y discurso oculto describiendo cuatro variantes según las diferentes circunstancias de los grupos hegemónicos y subordinados, destacando su tercera variante, elaborada para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores, que da lugar a los rumores, los chismes, las canciones, los ritos, los códigos y los eufemismos.

Por su parte, Marvin Harris (1989 [2000]) propone diferenciar, por motivos semejantes, las perspectivas que denomina *emics* y *etics*. La primera consiste en las descripciones e interpretaciones hechas por el actor observado y están generalmente más asociadas a los significados. La segunda se basa en las descripciones e interpretaciones del observador, usualmente asociadas a los comportamientos. En ambos casos, hay un riesgo severo si no se valoran críticamente las condiciones y los actores de la producción de representaciones. Harris reprocha a Clifford Geertz (1973 [2005]) atenerse exclusivamente a la perspectiva *emics*.

Prevención semejante hace Roger Chartier (1991 [2002], pp. IX-X) contra “la ilegitimidad de la reducción de las prácticas constitutivas del mundo social a la lógica que gobierna la producción de los discursos [...] De esta irreductibilidad de la experiencia al discurso, toda historia social debe dar cuenta”.

De acuerdo al grado de codificación que pese sobre ellos, hay géneros discursivos más propensos a albergar imaginarios instituidos y otros, por el contrario, a imaginarios alternativos.

En este esquema teórico se trabaja sobre la hipótesis de que la noción de géneros discursivos es aplicable, con los debidos ajustes, a las representaciones icónicas, tomando nota de lo que explica Eco (1976 [2000]).

7. *Los imaginarios se distinguen entre imaginarios instituidos e imaginarios alternativos.*

Según Jacques Revel (2005 a), hay tres definiciones de “institución”. La primera, en el sentido restringido y tradicional, sería una entidad jurídica o política. En segundo término, toda organización social reglamentada y estable, como la familia, la escuela, el sindicato, etc. Por último, toda organización social basada en valores, normas, conductas, roles, etc. Este último es el sentido que se adopta en este esquema.

En Berger y Luckmann (1966 [2003]), la interacción social reside primitivamente en el contacto cara a cara y se va complejizando a través de las tipificaciones de las actuaciones, lo que da lugar a la institucionalización entendida como una objetivación de la vida cotidiana legitimada según diferentes discursos, como la religión, el arte o la ciencia. En este esquema, tales discursos configuran el imaginario instituido. Las sociedades son conglomerados de instituciones.

Si en Castoriadis (1975 [2010]) las representaciones alternativas características son aquellas a las que alude metafóricamente como “magma”, es probable que no todo se pueda someter a tal visión si aparecen imaginarios alternativos articulados con algún grado de institucionalización, en coexistencia con las instituciones dominantes. Por esta razón, será más preciso referirse a los imaginarios instituidos dominantes para distinguirlos de los imaginarios instituidos alternativos.

Algo semejante se advierte en la *weltanschauung* de Dilthey (1911 [1997]), en la que cada visión del mundo contiene algunas esferas mundanas, como la economía, la convivencia social, el derecho y el estado, que otorgan a cada individuo un lugar y una función determinados, mientras que por cuerda separada hay regiones de pensamiento alternativo, de carácter religioso, poético y metafísico, en las cuales surgen las visiones del mundo más valiosas y potentes, siempre en conflicto con las esferas mundanas.

Una distinción análoga es la que establece Paul Ricoeur (1975 [1977]) entre “ideología”, relativamente congruente con el orden social existente y “utopía”, completamente incongruente, que en este esquema se asimilaría al imaginario alternativo.

En parecido sentido valoran el término “ideología” Berger y Luckmann (1966 [2003]), describiéndola como la representación de una sociedad originada en una vocación de poder por parte de un grupo de esa misma sociedad y que por ello comparte el mismo universo simbólico. El ejemplo es la cristiandad medieval europea, que no podría calificarse como “ideología” pues involucraba a todos sus integrantes y por ello constituía su universo simbólico, que en este contexto denominamos imaginario instituido.

8. *Los imaginarios instituidos legitiman las instituciones sobre la base de un núcleo ético-mítico.*

Asumiendo que representa una variante con respecto a la visión “magnética” de Castoriadis, esta proposición plantea que los imaginarios instituidos se constituyen alrededor de un núcleo ético-mítico. Se adopta, entonces, la definición de Ricoeur (1965 [2012], p. 21) según la cual una civilización contiene tres niveles: el nivel de las “industrias” que abarca las herramientas, las máquinas y las técnicas, y también la

experiencia histórica, sus documentos y monumentos. El nivel de las “instituciones”, es decir, “las formas de la existencia social en las que las relaciones entre los hombres están reguladas en modo normativo”. Y, por último, el nivel profundo de los “valores”, que sería:

el verdadero núcleo del fenómeno de la civilización: una colección de imágenes y símbolos mediante los cuales un grupo expresa su adaptación a la realidad, a otros grupos y a la historia... Podría hablarse en este sentido del núcleo ético- mítico, el núcleo a la vez moral e imaginativo que encarna el último poder humano de un grupo.

9. *Las instituciones se distinguen entre las instituciones primeras, que son el lenguaje y las técnicas, y las instituciones segundas que son regidas por las primeras, como el Estado, la familia, la escuela, el hábitat, etc.*

Castoriadis (1975 [2010]) introduce una jerarquía en el concepto de la sociedad como conglomerado de instituciones, distinguiendo las instituciones “primeras” (ante todo el lenguaje y las técnicas o modalidades de acción y, a continuación, el tiempo y el espacio) de instituciones “segundas” (el Estado, la empresa, la iglesia, la familia, etc.). Las proposiciones de Castoriadis y Ricoeur podrían conciliarse postulando que el núcleo ético-mítico es el nivel imaginario más profundo sobre el cual se posan las instituciones primeras y segundas.

10. *Los imaginarios del hábitat incluyen las representaciones instituidas dominantes y disciplinarias, las representaciones alternativas y no disciplinarias, y también las intersecciones fronterizas entre ambas.*

Los imaginarios del hábitat son aquella región de los imaginarios que contiene todas las representaciones relacionadas con sus objetos y sus actuaciones.

Las representaciones instituidas dominantes del hábitat, tanto verbales como icónicas, aparecen en sus respectivos géneros discursivos, entre ellos: las teorías, la manualística, la crítica, las memorias, la cartografía, la historiografía (incluida la cuestión de su narratividad), la didáctica, las codificaciones operativas y administrativas, etc.

Un aspecto crucial de las representaciones de hábitat es la coexistencia y la irreductibilidad de sus modalidades verbales e icónicas. Un caso especial es la écfrasis, la traducción entre sistemas semióticos que vinculan representaciones verbales y representaciones icónicas (Molinos, 2015).

También es válida la advertencia de Sartre (1940 [1997]) contra los que llama “esquemas simbólicos”, que en este contexto consistirían en una conversión de las representaciones verbales en representaciones icónicas.<sup>4</sup>

Las representaciones instituidas dominantes son correlativas a las diversas instituciones y disciplinas que constituyen como totalidad la institución del hábitat. De tal manera se arriba a la teoría de los campos disciplinarios o intelectuales, que incluye diversos agentes individuales y colectivos, entre estos, las instituciones de enseñanza e investigación, las academias, los cenáculos y las publicaciones. Los integrantes del campo quedan inmersos en el conjunto de creencias y técnicas que Pierre Bourdieu (1966 [2003]) denomina *habitus*. Una interesante analogía del “campo” en la figura de la Universidad como “isla” y su versión física como *campus* (Sabugo *et al*, 2019).

Con frecuencia se advierte una cierta propensión a reducir esta problemática a los campos disciplinarios, desembocando en la panacea del discurso interdisciplinario. Pero la frontera que más interesa al

---

<sup>4</sup> Véase también Sabugo (2015 b).

esquema teórico que aquí se expone no es la que divide campos disciplinarios entre sí, sino la que separa a todos y a cada uno de ellos de los imaginarios alternativos.

11. *Las representaciones alternativas enuncian significados inconmensurables con las representaciones instituidas en el marco de las mismas categorías.*

Para Cassirer (1944), las diversas representaciones que denomina “formas simbólicas”, entre ellas, el lenguaje, el mito, la ciencia, la religión y el arte, con independencia de la divergencia de sus contenidos, son semejantes en sus lógicas de pensamiento pues contienen las mismas categorías.

Las categorías son enlaces entre objetos y/o entre actuaciones. La noción se remonta a Aristóteles y a Kant, para el cual son instrumentos de ordenamiento de los fenómenos (Ferrater Mora, 1983). Entre ellas pueden anotarse la causalidad, el tiempo, el espacio o lugar, la sustancia, la cantidad, la cualidad y la identidad.

Las categorías son necesarias para comprobar en cada uno de sus respectivos contextos la existencia de una inconmensurabilidad. Castoriadis (1975 [2010]) se refiere al asunto empleando el término “alteridad”, es decir, una creación absoluta de algo nuevo que no puede ser explicado en los términos del pensamiento heredado.

La inconmensurabilidad ha sido estudiada por filósofos de la ciencia como Thomas Kuhn (1987 [1989]) a propósito de los recambios de paradigmas y Paul Feyerabend (1975 [1981]), que trae a colación no solamente la inconmensurabilidad entre lenguajes o entre teorías científicas, sino sencillos ejemplos icónicos como los dibujos equívocos respecto a su carácter plano o tridimensional por el que no es posible encontrar una transición que conduzca de una interpretación a otra.

12. *En determinadas circunstancias históricas, los imaginarios alternativos adquieren o mantienen consistencia en el marco de instituciones y núcleos ético-míticos alternativos en coexistencia con las representaciones instituidas dominantes.*

Esta proposición se concentra en la hipótesis de la coexistencia de imaginarios alternativos instituidos con imaginarios instituidos dominantes. Pues habría situaciones históricas en las que se registraría la subsistencia de algún imaginario instituido alternativo bajo la hegemonía de un imaginario instituido dominante. Esta situación, de naturaleza lógicamente conflictiva, podría suceder dentro de una sociedad determinada o bien, a la manera colonial, por la invasión de otra sociedad. La coexistencia resultante, generalmente asimétrica, debería comprobarse en el plano de los imaginarios y en el plano de las instituciones primeras y segundas, empezando por el nivel de los lenguajes. Los imaginarios alternativos instituidos también estarían sostenidos por núcleos ético-míticos alternativos e inconmensurables con los instituidos dominantes.

Tal coexistencia se verificaría, entre tantas otras referencias, en Guillermo Bonfil Batalla (1987 [2005]) cuando muestra a México como asiento de dos civilizaciones: una dominante, que es occidental, urbana, moderna, minoritaria y superficial; otra dominada, que es indígena, popular, rural, tradicional, mayoritaria y profunda.

Otra verificación de coexistencia aparece en Mario Sabugo (2013), a propósito del imaginario de barrio y centro en las letras del tango rioplatense, en el que se registra un imaginario alternativo que se vislumbra como un núcleo ético-mítico (aunque no usa este término) y algunos rasgos institucionales.

En una ciudad como Buenos Aires, como dice Kusch (1966 [2011], p. 184):

Tenemos dos maneras de ver la realidad. Una es de frente, donde se nos dan cosas concretas y claras, y otra es la que se nos entra por el rabillo del ojo, donde manejamos extraños e incomprensibles símbolos. Con la primera firmamos contratos, hacemos negocios, corremos al banco para cobrar un cheque antes de que éste cierre. Con la otra tenemos miedo de vivir, porque olfateamos un irremediable azar y por donde inventamos un rito para torcerlo.

También coexisten imaginarios en la “descripción densa” de Geertz (1973 [2005]) acerca del Marruecos de 1912 en el cual confrontan comerciantes judíos, funcionarios coloniales franceses y tribus bereberes.

13. *La coexistencia de imaginarios, instituciones y núcleos ético-míticos instituidos dominantes con imaginarios, instituciones y núcleos ético-míticos alternativos es el contexto propio de los estudios sobre cultura popular, indígena, subalterna, no letrada, etc.*

La cuestión de la “cultura popular” ha sido bien sintetizada por Revel (2005 b). Algunos de los más relevantes autores en este terreno son Bajtin (1941 [1980]), Bonfil Batalla (1987 [2005]), Peter Burke (1978 [1991]), Robert Darnton (1984 [2013]), Geertz (1973 [2005]), Carlo Ginzburg (1976 [2008]), Serge Gruzinsky (1990 [2004]) y, en nuestro medio, Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (2008), Ariel Gravano (2005), Rodolfo Kusch (1978 [2011]) y Ángel Rama (1984 [1998]).

No hay lugar en este esquema para dirimir las diferencias entre estos autores y muchos otros, pero se puede ir apuntando que los instrumentos de este esquema tienen una afinidad evidente con la “antropología simbólica” de Geertz (1973 [2005]) que considera a la cultura como un concepto semiótico que no puede ser estudiado en forma experimental en busca de leyes, sino en forma interpretativa en busca de significaciones.

14. *La posibilidad de que haya representaciones verbales o icónicas alternativas reside en que los lenguajes verbales e icónicos permiten el funcionamiento del modo simbólico.*

En esta proposición mantiene la hipótesis de la validez de aplicación de los mismos criterios interpretativos a las representaciones verbales y a las representaciones icónicas, a la manera de Barthes (1982 [1986]), debiendo también ser revisado Eco (1976 [2000]).

Para el concepto de “símbolo”, otro término tan difundido como equívoco, seguimos a Ricoeur (1969 [2003], p. 17): “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero”.

De esta manera, se desemboca en la noción de polisemia. Aun cuando parezca completamente regulado por los códigos específicos, el lenguaje no se agota en las determinaciones porque está siempre listo para escaparse de ellas y volver a jugar con las significaciones e inventar nuevos sentidos.

Kusch (1978 [2011]) dice que todo pensamiento lleva lo simbólico a cuestras, aunque no siempre logre aprovecharlo cuando queda prisionero de las convenciones del lenguaje. No obstante, el símbolo es como una puerta siempre abierta para acceder a lo impensado.<sup>5</sup>

Esta proposición vale para todos los géneros discursivos, aun los que a primera vista serían más ajenos al modo simbólico, como la ciencia. Así lo demuestran Héctor Palma (2016) y Emmanuel Lizcano (2006 [2009])

---

<sup>5</sup> Para una historia de la noción de símbolo, véase Todorov (1977 [1991]).

15. *El modo simbólico crea representaciones verbales e icónicas mediante las figuras de la retórica denominadas tropos.*

Aristóteles (334 a. C. [2011]) estudia la retórica tanto en su tratado homónimo como en el que dedica a la poética. La retórica es un medio de expresión apto tanto para la persuasión como para la creación, que a su vez implica deleite y nuevo conocimiento.

No hay términos simbólicos en sí mismos, hay términos sobre los cuales funciona el modo simbólico estableciendo significados previamente no instituidos o no codificados mediante los tropos, principalmente, la metáfora y la metonimia, a las cuales de inmediato pueden agregarse la sinécdoque y la ironía, y a continuación un amplio listado de otras figuras, como el oxímoron, la catacrexis, etc. Según Eco (1976 [2000], p. 390), la metáfora y la metonimia representan “los dos tipos posibles de substitución lingüística [...] una constituye substitución ‘por semejanza’, la otra substitución ‘por contigüidad’”.

Siguiendo otra obra de Eco (1984 [1990], p. 256), el “modo simbólico” produce:

[...] experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (ya sea por el emisor o por una decisión del destinatario) con una nebulosa de contenido, es decir con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta.

El sentido indirecto y figurado resalta al compararlo con el sentido codificado. Los contenidos determinados se encuentran en el “diccionario”, conjunto puramente semántico de las significaciones literales o

convencionales de los términos, y en la “enciclopedia”, como conjunto semántico y pragmático de todas las interpretaciones, concebible como biblioteca de todas las bibliotecas y, a la vez, indescriptible como totalidad (Eco 1984 [1990]).

16. *Los tropos alternativos son predominantemente metáforas.*

Es tentador declarar a la metáfora como reina de los tropos puesto que produce la más intensa transformación de los significados. Eco (1984 [1990]) enseña que la metáfora es asunto complejísimo y largamente controvertido en cuanto a su definición y valoración. La discusión se ha dado entre la idea de que la metáfora funda el lenguaje y que toda regla surge para disciplinarla y empobrecerla, y la idea de que la metáfora es una anomalía inconveniente precisamente por suceder fuera de las reglas. Su primera y aún influyente teoría está en la *Poética* de Aristóteles, que la define como el recurso a un nombre de otro tipo, o la transferencia a un objeto del nombre que corresponde a otro.<sup>6</sup>

El más alto grado de la imaginación, su “estado de gracia”, se alcanzaría cuando las metáforas se tornan transitivas y reversibles (Bachelard, 1947 [1996], p. 208).

17. *Los tropos instituidos son metáforas que se han institucionalizado y codificado como metonimias.*

Eco (1984 [1990]) advierte que si la “enciclopedia” fuese suficientemente (e inconcebiblemente) amplia, ya no habría diferencia entre metonimia y metáfora. Hay metáfora cuando, sobre la base de una

---

6 Véanse también los estudios de Ricoeur (1975 [1977]) y Bobes Naves (2004).

identidad de metonimias (dos propiedades iguales en dos sememas diferentes), se reemplaza un semema por otro. En cambio, la metonimia es la sustitución de un sema por un semema y viceversa. En tanto la enciclopedia se amplía, incorpora nuevas propiedades comunes entre sememas. La función de las metáforas es, precisamente, esa ampliación de la enciclopedia. El destino de las metáforas sería convertirse, dentro de la enciclopedia, en metonimias futuras.<sup>7</sup>

Esta descripción semiótica muestra cómo se transforman los imaginarios alternativos en imaginarios instituidos a la par de la reconfiguración de la enciclopedia y del diccionario.

18. *Los núcleos ético-míticos de los imaginarios se despliegan mediante una constelación de tropos.*

La RAE otorga a “constelación” la acepción de “conjunto de estrellas que, *mediante trazos imaginarios* sobre la aparente superficie celeste, forman un dibujo que evoca determinada figura, como la de un animal, un personaje mitológico” (cursiva nuestra). Aquí se sugiere su empleo como una metáfora organizativa, tal como lo explica Walter Benjamin (1925 [2006], p. 230):

La panoplia de conceptos que sirve sin duda a la exposición de una idea hace a ésta presente como configuración de aquellos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados como tales en ideas, ni están tampoco en ellas contenidos. Las ideas son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva [...] Una comparación puede ilustrar su significado. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas.

---

<sup>7</sup> El sema es la unidad mínima de significado. El semema es el conjunto de todos los semas o evocados por un signo lingüístico (en este contexto, una palabra). Así, “martillo” contiene los semas de herramienta, oficio, mango, etc.

19. *La descripción de los núcleos ético-míticos del imaginario del hábitat es necesaria para la comprensión de sus actuaciones y sus objetos.*

Siguiendo a Alfred Schütz (1964 [2003]), las “actuaciones” se llevan a cabo de acuerdo con una motivación significativa. De tal manera se toma distancia de las visiones conductistas que suelen emplear los términos “conducta” y “comportamiento” (*behavior*) a fin de postular la inaccesibilidad o la impertinencia de tal motivación para el estudio de los asuntos sociales. Una versión tardía del conductismo, que Lyotard (1979 [1989]) tacha de cínica y tecnocrática, es la de Niklas Luhmann (1984 [1990]), cuya curiosa versión de la noción de autopoiesis ha sido recientemente adoptada en algunos discursos disciplinares del hábitat (Sabugo, 2012).

Por fin, los métodos de investigación del imaginario del hábitat deben ir más allá de una mera sucesión de procedimientos, adecuándose a las particularidades de su asunto y a las herramientas teóricas que se pongan en juego. Pues, como dice Kant (1781 [2009], p. 863): “Si se ha de llamar método a algo, eso debe ser un procedimiento según principios”.

## Bibliografía

- ALABARCES, P. y RODRÍGUEZ, M. (Comp.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- ALONSO GONZÁLEZ, E. (2007). *Sócrates en Viena. Una biografía intelectual de Kurt Gödel*. Madrid: Montesinos.
- ARISTÓTELES i. (334 a. C. [2011]). *Física. Acerca del alma. Poética*. Madrid: Gredos.
- (329-323 a. C. [2005]). *El arte de la retórica*. Buenos Aires: Eudeba.

- BACHELARD, G. (1947 [1996]). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. (1941 [1980]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- (1979 [1980]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1982 [1986]). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1925 [2006]). “El origen del Trauerspiel alemán”, en Benjamin, W. *Obras*, Libro I, volumen 1. Madrid: Abada (pp. 217-459).
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1966 [2003]). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BOBES NAVES, M. C. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- BONFIL BATALLA, G. (1987 [2005]). *México profundo. Una civilización negada*. México: Random House Mondadori.
- BOURDIEU, P. (1966 [2003]). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata/Grupo Editor Montessor.
- BRIL, V.; SABUGO, M. et al (Eds.) (2017). *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- BURKE, P. (1978 [1991]). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- CASSIRER, E. (1924 [2003]). *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1944). *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTORIADIS, C. (1975 [2010]). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- CHARTIER, R. (1991 [2002]). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

- CICUTTI, B. (2007). *Registros urbanos de una modernidad periférica. Representaciones y transformaciones materiales en el frente costero de Rosario entre 1920 y 1940*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño. Universidad Nacional de Rosario/Nobuko.
- DARNTON, R. (1984 [2013]). *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DELEUZE, G. (2013). *El saber: curso sobre Foucault (I)*. Buenos Aires: Cactus.
- DILTHEY, W. (1911 [1997]). *Teoría de las concepciones del mundo*. Barcelona: Altaya.
- ECO, U. (1976 [2000]). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- (1984 [1990]). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- FERRATER MORA, J. (1983). *Diccionario de filosofía de bolsillo*. Madrid: Alianza.
- FEYERABEND, P. (1975 [1981]). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- FOUCAULT, M. (1966 [1985]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1969 [2008]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GEERTZ, C. (1973 [2005]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GINZBURG, C. (1976 [2008]). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- GRAVANO, A. (2005). *Antropología de lo barrial. Estudios sobre la producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio.
- GRUZINSKI, S. (1990 [2004]). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HARRIS, M. (1989 [2000]). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.

- KANT, I. (1781 [2009]). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.
- KUHN, T. (1987 [1989]). *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KUSCH, R. (1966 [2011]). *Indios, porteños y dioses*, en Kusch, R. *Obras completas, Tomo I*. Rosario: Editorial Fundación Ross (pp. 135-322).
- (1978 [2011]). *Esbozo de una antropología filosófica americana*, en Kusch, R. *Obras completas, Tomo III*. Rosario: Editorial Fundación Ross (pp. 241-434).
- LACAN, J. (1953 [1982]). “Le Symbolique, l’Imaginaire et le Réel”, en *Bulletin de l’Association freudienne*, n.º 1 (pp. 4-13).
- LIZCANO, E. (2006 [2009]). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Buenos Aires: Biblos.
- LUHMANN, N. (1984 [1990]). *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Barcelona: Paidós.
- LYOTARD, J. (1949 [1960]). *La fenomenología*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1979 [1989]). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MARIN, L. (1977 [2015]). *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo Editorial.
- MOLINOS, R. (2015). *Imágenes que cuentan. Iconotextos e historiografía para la arquitectura moderna*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral inédita).
- MOLINOS, R. y VERSACE, I. (2016). “Introducción”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Históricas*, n.º 45 (pp. 9-12).
- PALMA, H. (2016). *Ciencia y metáforas. Crítica de una relación incestuosa*. Buenos Aires: Prometeo.
- PANOFSKY, E. (1927 [1991]). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

- (1962 [2008]). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- RAMA, A. (1984 [1998]). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- REVEL, J. (2005 a). “La institución y lo social”, en Revel, J. *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial (pp. 63-82).
- (2005 b). “La cultura popular: usos y abusos de una herramienta historiográfica”, en Revel, J. *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial (pp. 101-116).
- RICOEUR, P. (1965 [2012]). “Tareas del educador político”, en Ricoeur, P. *Política, sociedad e historicidad*. Buenos Aires: Prometeo (pp. 17-31).
- (1969 [2003]). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1975 [1977]). *La metáfora viva*. Buenos Aires: La Aurora.
- ROJAS MIX, M. (2007). “El imaginario, civilización y cultura para el siglo XXI”, en Padilla López, J. y Chavolla, A. (Coords.). *La seducción simbólica. Estudios sobre el Imaginario*. Buenos Aires: Prometeo.
- SABUGO, M. (2012). “Acerca del parametricismo y la autopoiesis”, en *Summa +*, n.º 120 (pp. 128-129).
- (2013). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.
- SABUGO, M. et al (Dir.) (2015 a). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Nobuko.
- (2015 b). “Lo real nunca es bello. Imagen e imaginario en Jean-Paul Sartre”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Históricas*, n.º 45 (pp. 9-12).
- SABUGO, M. et al (2019). *Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.

- SARTRE, J. (1940 [1997]). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada.
- SCHÜTZ, A. (1964 [2003]). *Estudios sobre la teoría social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SCOTT, J. (1990 [2004]). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Cultura Libre.
- SIMONDON, G. (2006 [2012]). *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- TODOROV, T. (1977 [1991]). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila.
- WEBER, M. (1905 [2003]). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- WHITE, H. (1998 [2010]). “Historiografía e historiofotía”, en White, H. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo (pp. 217-227).



## La figura en el tapiz. Un juego entre metáforas científicas y espacio arquitectónico

Mundo y espacio parecían uno el espejo del otro, uno y otro prolijamente adornados con jeroglíficos e ideogramas.

(CALVINO, 1965 [2010])

Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencia, punto de partida, principios [...] Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente es necesario marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.

(PEREC, 1974 [2004], p. 139)

### 1. En una cáscara de nuez

Debería haber entregado este artículo en abril, pero me sucedió lo que a todos: encerrada sin aviso por la pandemia, apenas pude pensar en el tema propuesto. Se trataba de la multiplicación de las metáforas sobre el espacio en las últimas décadas, muchas derivadas de las ciencias físico-matemáticas, pero reescritas por la filosofía. Me preguntaba hasta qué punto ellas habían transformado la arquitectura, cómo había sido la traslación, y cómo se articulaban con nuestra experiencia concreta.

Como tantos, descubrí que, al cancelarse la mera posibilidad de salir a la calle y charlar con la vecina, tomar un café con los amigos o sumergir-

se en la marea del subte, el tiempo se “espacializaba” y parecía tan inmóvil como la fachada de enfrente. La casa se convirtió en trinchera contra la disolución del afuera, con su impalpable virus: un espacio sólido, limitado, estable, “lleno”. El tiempo volvía a ligarse a los ciclos de sol y luna, de otoño e invierno; las únicas transformaciones parecían ser las de las cosas consumibles (incontables las recetas de cocina que ensayamos, con el consecuente cambio de la circunferencia de la cintura). Permanecían, apenas desgastadas, las cosas “fabricadas” —el sillón de la abuela, el juguete olvidado por la nieta—. Es como si hubiéramos viajado al pasado, vuelto a la concepción aristotélica espacio-temporal, esa que Newton consideraba “relativa, aparente y banal” (Rovelli, 2018, p. 57).

Espacio y Tiempo no constituían absolutos para Aristóteles: el espacio, “el orden de las cosas”, era asimilado a lo que habitualmente llamamos “lugar”, lo que está en torno de un objeto o cuerpo, mientras que el tiempo constituía la medida del cambio. La cancelación de la ciudad parece regresarnos a momentos aún anteriores, las épocas de los núcleos familiares dispersos, con la centralidad del hogar y un tiempo suspendido, circular.

Afortunadamente, la ciudad está presente aún en las modestas cosas que nos rodean, que cuentan historias: la de quienes las fabricaron, la de quienes las recibieron. Dificilmente pudiéramos transitar la cuarentena sin su compañía, pero aún más difícil resulta imaginar qué sucedería si la ciudad detuviera toda actividad, el trabajo cotidiano para producir, transportar y mantener esas cosas que damos por descontadas (e incluyo el agua corriente, el gas de la hornalla, la recolección de basura o la llegada de la remolacha a la verdulería). Disponemos de las cosas gracias a avances tecnológicos y productivos en muchos casos recientes, pero que se han convertido en derecho ciudadano.

Me detengo en la distribución de energía eléctrica, por la que es posible la comunicación “instantánea” vía Internet. La red nos permite reflexionar sobre la paradójica contracara del sólido espacio domésti-

co en el que nos refugiamos: nunca antes hemos dependido tanto del mundo virtual. Podríamos decir que el “afuera” que hace unas décadas llamábamos con entusiasmo “espacio público” (el espacio de encuentro con lo diferente, con lo inesperado), se transformó en estos meses en imagen orientada por algoritmos, en fantasma, en simulacro. ¿Es que la historia de Internet, como sugería Jean Baudrillard, es la historia de un crimen, el de la “realidad”? O, por el contrario, ¿es el triunfo de la comunicación universal, el nuevo instrumento de las multitudes reclamando “Una” Tierra Limpia e igualitaria?

Internet nos salvó del encierro total, pero nos hizo comprender que no reemplaza el contacto físico. Nunca hemos añorado tanto los abrazos y el mate compartido. Hoy sabemos como nunca antes de los efectos de la dislocación, que venía perfilándose desde tiempo atrás, entre un “espacio” habitado por cuerpos, cosas, contactos, sabores y olores; conversaciones que se resuelven no sólo en palabras, sino también en gestos; viajes que prometen eventos nuevos, y el “espacio virtual” que parece duplicar la realidad como en *La invención de Morel*. Esta dislocación lleva al paroxismo el viejo dualismo cartesiano: ¿“existo” en las redes virtuales —“espirituales”, más allá de la pobreza de los contenidos, o en la integridad física de nuestro cuerpo, situado y relacionado con otros humanos y no humanos?

“Podría estar encerrado en una cáscara de nuez”, decía Hamlet, “y considerarme rey del espacio infinito”<sup>1</sup> (Shakespeare, 1609 [2009], p. 1084). Es una de las más bellas afirmaciones del individuo moderno, y navegando por la computadora todos podemos sentirnos dueños del universo. Pero el príncipe agregaba: “si no tuviera pesadillas”. Hamlet vivía en un frío castillo sin nadie en quien confiar, encerrado en su cabeza, reproduciendo sin fin ideas que lo llevaron a la tragedia. Nuestro

---

1 NdelE: Ésta y las demás citas sucesivas de autores que en la bibliografía figuran en publicaciones en lengua inglesa o francesa han sido traducidas por la autora del presente artículo.

Elsinor es Internet. Puede ser un mundo más confortable, pero si sólo vivimos en las redes resulta tan helado como Elsinor, y con mejores vigilantes que Rosencrantz y Guildenstern.

## 2. El “giro espacial”

La brusca escisión entre el adentro y el afuera, entre el lugar y la vida virtual, me llevó a repensar las relaciones entre el espacio y las figuras que utilizamos para describirlo o nombrarlo. Las metáforas vinculadas al lugar o a la virtualidad, las más recurridas en el debate público, no agotan el miriádico repertorio que fue complejizándose en los últimos 50 años, período que coincide con lo que las ciencias humanas llamaron “giro espacial”.<sup>2</sup> Con ello se mentaba, entusiasta o críticamente, la renovada centralidad del espacio en reflexiones que, hasta hace poco tiempo atrás, lo supeditaban al motor de la Historia, sospechando que ceder un papel activo al ámbito físico conduciría a viejos determinismos geográficos, con sus oscuras inflexiones de la *Blut und Boden*.

Sin embargo, si revisamos las figuras más recurridas para describir o cualificar este “espacio”, veremos que todas llevan el germen de la disolución: rizomas, redes, membranas, pliegues, hendiduras, agujeros y nudos, ámbitos des-territorializados, nomadismo, líneas de fuga, infección y contagio, espacios líquidos. La “armonía” dio lugar a la “consistencia”; el “espacio-tiempo” a la entropía o medida del desorden. La “forma”, esa palabra ilustre que inicialmente mentaba el contorno de las cosas, y que la filosofía clásica identificaba con la

---

2 La idea de que vivimos en un mundo sincrónico, sin profundidad histórica, fue instalada por Frederick Jameson, en “Posmodernism and consumer society”, capítulo incluido en el libro de Hal Foster (1983) *The Antiesthetic. Essays on Posmodern Culture*. Washington: Bay Press (p. 111). La idea será desarrollada por Jameson en 1991, mediante la postulación de “nuevos mapas cognitivos” para escapar del pastiche capitalista, y más tarde por geógrafos como David Harvey.

sustancia —lo que permanece más allá del accidente—, parecía desvanecerse sin remedio.

Revisando los aconteceres de las últimas décadas, podemos subrayar algunos aspectos que ayudan a comprender las fuentes y sentidos de esta literal inundación metafórica. En principio, no se trata de metáforas directamente tomadas del mundo científico: fueron resignificadas a través de los debates de los últimos *maîtres-à-penser* en el giro de las décadas de 1960/70. Más allá de sus diferencias, los reúne la convicción de la centralidad del lenguaje en la comprensión del mundo, cuyo punto de arranque sería, en la tradición francesa, el estructuralismo saussuriano. Sin embargo, interesa más para nuestro tema la línea alemana —a la que los filósofos franceses no eran ajenos— ya que establecen tempranamente un luminoso cruce entre experiencia espacial, artes visuales y palabras. Como ejemplo, baste recordar la colaboración entre los hermanos Von Humboldt —el viajero Alexander, padre de la geografía moderna y de la ecología, y Wilhelm, educador y lingüista—, para quien los variados lenguajes constituyen distintas perspectivas del mundo, actividad colectiva ligada a determinada tradición sociocultural. Nombrar, para ambos, no sólo deja marca en el pensamiento, sino que nos permite introducirnos en la esencia de las cosas. No extraña pues que la poesía se encuentre en la cima, en el filo de la misma posibilidad de decir el mundo —para Alexander, esta revelación implicaba también a las artes visuales—. De esta riquísima tradición se nutre Martin Heidegger, cuyas ideas ya se divulgaban, a fines de los años treinta, en París. Pero el artículo clave para el mundo de la arquitectura y sus articulaciones con la filosofía fue *Bauen, Wohnen, Denken* (1954), donde introduce la idea de “habitar” y su relación con el lenguaje, “la casa del Ser”.

No podríamos olvidar, en el paisaje que se abre en el período, la apertura del pensamiento norteamericano al de Europa continental, mientras —viceversa— la despreciada cultura anglosajona comienza a tallar fuerte en la ciudad-faro de Occidente, París. Resultaría difícil

comprender lo fructífero de esta extraña alianza sin recordar la vuelta de tuerca del pensamiento crítico de izquierda, que luego de Hungría y Praga ya no confiaba en el comando histórico de una Revolución que restauraba dictaduras, ni en una “democracia” que enviaba a los jóvenes a matar y morir en Vietnam.

Interesa destacar en este extraño concierto en que intelección del espacio y las palabras van de la mano, que fue en Estados Unidos y no en Europa donde más tempranamente se operó la conjunción entre derechos políticos de las minorías y preocupaciones ecológicas. Estados Unidos poseía una propia tradición verde, alejada de la resistencia eurocontinental de considerar los problemas ambientales. La nueva versión de USS estaba lejos del trascendentalismo inicial, de los notables logros del desarrollismo en temas de paisaje, e incluso de las versiones de la segunda posguerra sobre el “peligro atómico”, aunque este continuaba como amenaza. Los jóvenes *hippies* querían regresar al mundo simple, supuestamente no jerárquico, de “la vida en la naturaleza”: con toda su ingenuidad, instalaron en un rango global el problema ecológico en los términos que todavía hoy seguimos discutiendo —estrechamente vinculado con el sistema productivo, las alternativas culturales y, en fin, el cuestionamiento de los caminos de Occidente—. Es en este marco que es posible leer la seducción por otras culturas: los jóvenes peregrinaban a la India, al Cuzco o a Marruecos, destinos hermanados por la voluntad de poner en entredicho la superioridad del progreso occidental.

América ofrecía un campo perfecto. Aislada durante milenios, con amplias zonas y grupos aún no contactados, parecía atestiguar caminos radicalmente alternativos en la relación entre los humanos y el mundo —anteriores a la Conquista, a la Ciudad, al Estado— al tiempo que, verificando persecuciones y crímenes contra estos pueblos, desarmaba los sueños virtuosos del Progreso. La seducción de estos mundos tuvo impacto en la filosofía. Es su experiencia de antropólogo en Sudamérica la que impulsa a Claude Lévi-Strauss a discutir con Jean-Paul Sartre, a

principios de los sesenta, proclamando la “disolución” del “Hombre”, y otorgando a la cualidad espacial un lugar ausente en la versión hegeliana. Su discípulo Pierre Clastres le dio letra a la dupla Gilles Deleuze – Félix Guattari para escribir el *Anti-Edipo*.<sup>3</sup> Junto a las culturas nativas, especialmente en Estados Unidos, el Caribe y Brasil, crecía en importancia la apreciación de la herencia de las naciones negras empujadas a la esclavitud. Constituían un ejemplo de resistencia por las maneras en que inficionaron la misma cultura que los dominaba. La “memoria” guardada por los pueblos se impuso sobre la versión progresiva del tiempo histórico, y bien sabemos el peso que tendrá esta palabra entre nosotros, articulando nuevos vientos políticos y patrimonio urbano.

La articulación entre el pensamiento posestructuralista francés y los debates norteamericanos culmina en la Costa Este, tramitada por los departamentos de literatura y los estudios de área de las más prestigiosas universidades. Fueron académicos quienes allanaron el camino de correspondencias entre compromiso político-cultural, figuras lingüísticas y “espacio”. No extrañaré, entonces, que hoy se multipliquen las batallas alrededor de la lengua toda vez que las minorías —indígenas, feministas, transgénero, etc.— hacen valer sus derechos, y que se pondere especialmente la relación amable que los colectivos “originarios” poseerían con la Madre Tierra.

Pero el espacio se resiste a ser apresado por palabras: como bien planteó Michel Foucault (1966 [2010], p. 43), es lo “no dicho” de todos los tabicamientos construidos entre clases, sexos y generaciones. Para comprender la compleja relación entre lo visible, lo tangible y lo enunciable, los filósofos franceses preguntaron a las artes, además de ensayar en sus propios escritos formas de decir que los acercaban a la poesía.

Estos años reabren también una extraña tensión, nunca abandonada en la modernidad: la voluntad de reconectar esferas del pensamiento

---

<sup>3</sup> Trabajé en detalle estos temas en Silvestri (en prensa).

que parecen transcurrir divorciadas. Alfred North Whitehead (1929 [1978]) llamó “bifurcación” a la escisión entre el fisicismo científico que describe hechos objetivos, “reales”, y el mundo poético que atiende a sueños y valores, sentimientos y gustos. Sin embargo, Whitehead sabía bien que esta división sólo cuenta para las categorizaciones convencionales, no para los grandes hallazgos científicos —o poéticos—. Permítaseme, antes de continuar con el *ménage à trois* entre la filosofía, la ciencia y la arquitectura, una breve incursión *amateur* por la imaginación de las ciencias físico-matemáticas para comprender cómo las metáforas que hoy utilizamos libremente para “pintar” el espacio también fueron utilizadas —en un camino inverso— por quienes abrieron las más insólitas figuraciones del jeroglífico universal.

### 3. Juegos en *Wonderland*

Decía Stephen Hawkins que, en la década de los treinta, las personas que comprendían cabalmente la teoría de la relatividad se contaban con los dedos de la mano; aun así, la idea de espacio-tiempo ya había revolucionado artes y letras, debido a la difusión impulsada por los mismos protagonistas de las innovaciones. Decir “difusión” es equívoco: ellos mismos necesitaban explicarse los contraintuitivos mundos que las paradojas algorítmicas presentaban. Necesitaban “decirlos, verlos, narrarlos”. “Las ideas”, decía Baruch Spinoza (1677 [2006], p. 246), “no son más que narraciones o historias mentales de la naturaleza”.

No extraña que Albert Einstein publicara su libro *Sobre la teoría de la relatividad especial y general* a pocos meses de finalizar su artículo señero —lo trabajó paralelamente, lo que indica que el esfuerzo no era ajeno a su investigación—. Seguía una larga tradición en la ciencia moderna: los *Diálogos* de Galileo Galilei están escritos en lengua vulgar; las *Cartas a una princesa alemana* de Leonhard Euler son aún

modelo pedagógico. En la llamada “interpretación de Coppenhagen”, esbozada por Niels Bohr con Werner Heisenberg y Max Born, utilizar el lenguaje ordinario fue premisa explícita. La filosofía y las ciencias no podían desligarse de la falibilidad del lugar común, porque de expresar sus premisas en un lenguaje puramente matemático o absolutamente nuevo, no podrían comunicar, porque las palabras estarían vaciadas del contenido de la experiencia.

La difusión no descansó sólo en la autoría de los científicos. Fueron los periódicos los que instalaron a Einstein como figura mediática en 1919, cuando se conocieron los resultados de la expedición británica a la isla Príncipe para observar el eclipse total de sol, dirigida por Sir Arthur Eddington, con el fin de confirmar las hipótesis. “Revolución en la ciencia. Nueva teoría del Universo. Las ideas de Newton destronadas” fueron titulares del *Times*<sup>4</sup> una vez que el conclave de la *Royal* y la *Astronomical Society* se pronunciaron a favor de Einstein.

Las revistas ilustradas jugaron un papel clave a través de lo que hoy llamamos “infografías”. Para entonces, la fotografía y el cine habían revolucionado la imagen; su manipulación por las vanguardias plásticas inauguró la moderna propaganda. Las imágenes fotográficas, articuladas con gráficos y notas, no sólo prometían —equivocamente— “verdad” en el funcionamiento del mundo conocido; también la posibilidad de representar ante los legos un universo que se había vuelto extraño, como no podían hacerlo ni ecuaciones ni diagramas, ni siquiera palabras.

La imagen que fija un etéreo momento experiencial no fue un recurso posterior para ilustrar las hipótesis; forma parte inescindible del tejido de la imaginación científica. Un ejemplo típico es el del tren de Einstein —la figura con la que ilustra su teoría—: el hombre dentro el tren percibe la velocidad de movimiento de manera diferente al que está parado en el andén. El ferrocarril, sabemos, transformó a mediados

---

4 “Revolution in science / New Theory of the Universe / Newtonian Ideas overthrown” en *Times*, 7 de noviembre de 1919, Londres.

del XIX la experiencia de quienes, hasta poco antes, debían caminar o andar a caballo para alcanzar la villa de al lado. También conocemos su más difundida representación: *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), el tren del Oeste moviéndose hacia Londres. El famoso cuadro de Turner desencaja la apreciación del espacio, disolviendo los contornos, introduciendo luz y movimiento en la imagen: establece, diría Deleuze, un percepto, una experiencia que, representada, dura más que el instante y el recuerdo. Sin duda, Einstein no era ajeno a estas representaciones cuando elige el ejemplo del tren.

Los científicos de los últimos dos siglos se volvieron hacia las más variadas figuras para comprender este mundo que se había vuelto extraño, algunas tomadas de la vida cotidiana, otras de las artes o la poesía, otras de la música, e incluso de antiguos repertorios sagrados. Por ejemplo, el físico cuántico Frithof Capra escribe *El Tao de la física*, dedicado a personajes tan disímiles como Krishnamurti, John Coltrane, Carlos Castaneda, Liu Hsiu Ch'i, y Werner Heisenberg, de quien transcribe estas reveladoras líneas:

Probablemente, una verdad general en la historia del pensamiento humano la constituya el hecho de que los más fructíferos descubrimientos tienen lugar *en aquellos puntos en los que se encuentran dos líneas de pensamiento distintas*. Estas líneas pueden tener sus raíces en sectores muy diferentes de la cultura humana, en diferentes épocas, en diferentes entornos culturales o en diferentes tradiciones religiosas. Si tal encuentro sucede [...] podemos entonces estar seguros que de allí surgirán nuevos e interesantes descubrimientos (Heisenberg en Capra, 1975 [2000], p. 3).

La hipótesis de Capra descansa en los paralelos entre el pensamiento de los físicos y el de los místicos —ya estamos en una época de recuperación revolucionaria y renovación del viejo “orientalismo”—. Capra relata en el prólogo su experiencia: sentado en una playa, vio cascadas de energía

que llegaban del espacio exterior, en las que las partículas eran creadas y destruidas siguiendo una pulsación rítmica, una danza cósmica que identificó con “la Danza de Shiva, el Señor de los Danzantes adorado por los hindúes” (Capra, 1975 [2000], p. 4). Esta imagen recorrió su camino: Carlo Rovelli la usa para explicar cómo el mundo no es un pelotón que avanza al ritmo de un comandante, sino una red de eventos; mezclando diversas tradiciones, hace bailar a Shiva con las danzantes de Matisse.

Ni a Rovelli ni a Capra les resulta difícil desplazarse hacia el mundo en que se plantean los presupuestos de la ciencia moderna, la India. El indio Bhāskara-Ācārya, cuyas contribuciones sobre el límite y la convergencia, desarrolladas en el siglo XII, serán retomadas más tarde en Occidente, escribió en verso, para su hija Lilivati, explicaciones que seducen hoy por su precisión y belleza:

La raíz cuadrada de la mitad del número de abejas en un enjambre  
ha volado hasta la planta de jazmín.

Ocho novenos del enjambre atrás quedaron.

Una abeja vuela junto a su compañero quien zumba dentro de la flor de loto;  
en la noche, atraído por el dulce aroma de la flor, voló a su interior  
¡y ahora está atrapado!

Dime, encantadora dama, el número de abejas en el enjambre (Bhāskara-Ācārya en Iglesias, 2020).

Algunos dicen que la propia Lilivati escribió los versos, lo que no deja de ser sugestivo: su nombre significa “la que se divierte”. Placer y juego, poesía, arte y ciencia están íntimamente entrelazados. Así nos decía mi tío, el ingeniero de la familia, en cuya oficina vi por primera vez enormes computadoras. Con él jugábamos a acertijos como el de los ojos azules, el de la puerta falsa o el de los puentes de Königsberg —el que, solucionado por Euler, marcó el camino para lo que luego se denominó topología—. Mi tío nos mostraba cómo podía sacarse la media sin sa-

carse el zapato, introduciendo vía soquete el estudio de las propiedades de los cuerpos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Jugando supe, en fin, que nuestra percepción de lo real está limitada por las redes sensitivas y culturales con que intentamos captarlo. Dibujando un esquema en planta, nos explicaba cómo un hombrecito que viviera en las dos dimensiones del papel no sabría cómo escapar de las paredes dibujadas, salvo con pura imaginación.

Si se pueden representar tres dimensiones en dos, ¿no es posible representar la multiplicidad de dimensiones espacio-temporales? Esto fue lo que construyó en cartón Alicia Boole Stott, quien se declaraba negada para el trabajo analítico. Pero su madre la había educado en la estela de Jean-Jacques Rousseau y Johann Heinrich Pestalozzi, que privilegiaban la observación, la intuición global y el juego como método de enseñanza. Los politopos de Boole Stott tendrán un papel clave en la figuración moderna, desde los diseños del teósofo Claude Bragdon hasta los hipercubos de Theo Van Doesburg, sin olvidar al tardío *Corpus hipercubus* de Salvador Dalí. Estas intuiciones gráficas eran ligadas libremente a dimensiones místicas o a sueños, mientras para otros anunciaban el Nuevo Mundo de la Revolución.

Pocas veces se condensaron tan felizmente los nuevos mundos científicos con la imaginación plástica y literaria —digo felizmente, porque se aliaban sin otro propósito que el placer que hallamos en el juego—. El ejemplo literario maestro es la obra del matemático y notable fotógrafo Charles L. Dodgson, quien bajo el seudónimo de Lewis Carroll escribió *Alicia en el país de las maravillas* y su continuación *A través del espejo*, dedicadas a dos jóvenes Lilivatis.

Según se dice, Dodgson fue inspirado por las investigaciones de Bernhard Riemann, quien estableció los fundamentos del espacio multidimensional. Pero lo excepcional de *Alicia* (y su continuación) no radica sólo en mostrar cómo estos singulares universos podían obedecer a lógicas propias; ni sólo en la apertura de las corrientes surrealistas que

décadas más tarde revolucionarán la poesía y las artes visuales, sino en el humor y el encanto de su lectura accesible a tan amplio público, en diversas y densas implicaciones. Así, puede leerse hoy como literatura infantil, como introducción a las nuevas teorías, como crítica a la pacata sociedad victoriana o como sofisticado teatro del absurdo.

Cuando Alicia cae en la cueva del conejo, entra en un lugar donde el gato de Cheshire deja sólo su sonrisa; la reina de corazones ordena decapitar a jardineros pintores; el Sombrero Loco celebra (como hoy) un “no cumpleaños”. El hoyo y el espejo conectan el mundo “normal” de Alicia con una tierra donde “el sentido común no es tan común”. Dos Alicias, pues, abren jugando, cruzando extrañamiento y empatía, las puertas de la imaginación del siglo XX.

#### 4. Metáforas y ladrillos

¿Pero cómo pudo enfrentar la sólida y arcaica arquitectura, en el umbral del siglo pasado, estos supuestos que parecían desarmar toda tradición? Si califico a la disciplina como arcaica, es porque fue la única de las “bellas artes” que intentó sostener, en los siglos de la “bifurcación”, la concordancia entre las múltiples sollicitaciones sociopolíticas, científicas y estéticas. Concordancia (*concinntas*) era lo que el humanista León Battista Alberti había buscado entre las artes liberales del *Trivium* —gramática (lengua), dialéctica (razón), retórica (figuras del discurso)— y del *Quadrivium* —aritmética (número), geometría (trazados), música y astronomía—. Los libros de *De Re Aedificatoria*, escritos en latín y sin ilustraciones, hacían gala de un dominio retórico que le permitía una relación activa con el horizonte sobre el que la arquitectura se recortaba: el de las ciudades libres. Retórica era entonces “discurso público”, empuje para la acción humana, política. Las metáforas y los “ladrillos” que construían la imprescindible escena de intercambio “debían” estar en concierto.

La concordancia entre el hacer y el decir, el ver y el sentir, el construir y el actuar no era una opción más para la arquitectura, sino su propia razón de existencia. Desarmada la armonía entre tan diversas esferas, nada quedaría de lo que aún llamamos “arquitectura”. Y es por esto que la tercera parte, la “más difícil de todas”, se dedicaba a la belleza, que puede entenderse como puro placer contemplativo, pero que en la versión albertiana se alcanzaba en la concordancia entre determinaciones naturales, costumbres y libertad en la configuración del proyecto. Este anhelo obedecía a una voluntad que no es ajena a la política (teniendo ambas, arquitectura y política, la ciudad como horizonte): más que de conocer un “orden” natural, de “apaciguar” el desorden.<sup>5</sup>

Pareciera que nos alejamos de la *venustas* remitiendo a la política, pero una hermosa leyenda reescrita por Roberto Calasso nos recuerda sus íntimas relaciones. Se trata de las bodas de Cadmo, el fundador del fuerte que dará origen a Tebas (la Ciudad), en cuyo centro colocó el lecho de su amada Harmonía. Al él iría Harmonía vestida con un collar regalado por Afrodita, “una serpiente incrustada de estrellas, con dos cabezas en las puntas... que no llegaban a morderse”. “En aquel collar, por ventura, Cosmos y adorno coincidían” (Calasso, 1990, p. 347).

Calasso se inspira en Giambattista Vico (1744 [1995]), celebrado padre de la “historia común de las naciones”, pero también uno de los ilustrados más distantes de las versiones que atraparon a las ciencias humanas en el deseo de eliminar, a favor de los “hechos”, todo rastro mítico —y con ello, todo rastro de juego estético—. Defendía un sistema educativo en el que la tópica debía primar por sobre la analítica, ya que suponía que la densidad semántica y la seducción plástica de las figuras regularían las primeras operaciones de la mente infantil, haciendo presentes los múltiples y nunca agotados aspectos de cualquier objeto de conocimiento. Esto abriría en el niño un ca-

---

5 Parafraseo un hermoso artículo de Leiser Madanes (2006) cuyo tema remite directamente a nuestra situación actual.

mino fructuoso hacia la concurrencia de ingenio y fantasía con la memoria y la experiencia edificada en común por los pueblos. Es por esto que, para Vico, la poesía no era el resultado final del largo camino del Espíritu, sino su base. El personaje mítico de Cadmo en el que se detiene varias veces —“un gran ejemplo para la infancia, cuando la infancia del mundo intentaba expresarse” (Vico, 1744 [1995], p. 351)— posee caracteres no muy diversos al Orfeo o el Anfión de la *Epístola a los Pisones*. Según Horacio, la música —como la retórica, inicialmente indistinguible de la poesía— separaba a los humanos de la animalidad; gracias a ella los héroes otorgaron leyes comunes, grabaron palabras y construyeron ciudades.

Pero la fábula de Cadmo reescrita por Vico resulta más significativa para nuestro objetivo de comprender la trama histórica de las palabras con la arquitectura. En ella, Cadmo mata a la gran serpiente —“tala la selva antigua de la tierra” (Vico, 1744 [1995], p. 352)— y siembra sus dientes —los “primeros campos del mundo” (Vico, 1744 [1995], p. 352) fueron arados con duros leños curvos o dientes—. De los surcos —límites materiales, nomos y ley— nacen los responsables de la tragedia: los hombres armados que defienden territorios y escriben las leyes con sangre. Finalmente, Cadmo se transforma en serpiente o dragón (inicial símbolo de la autoridad aristocrática tanto en el Mediterráneo como en China, según aclara el estudioso que, formado entre jesuitas, pretende comprender culturas contrastantes en un impulso común). Y así, *Cadmus fundus factum est*. Con *fundus* se dice más que “fundación”: es finca y predio; fondo y base; límite y frontera material y legal; alude tanto a cosas materiales como a acciones personales y colectivas.

Palabra —vulgar, mítica o poética—, ciudad física y ley se cruzan indisolublemente, como también se cruzan el surco en la tierra con su proyectación gráfica. En esta perspectiva, Vico revisa las historias homéricas en las que las tinieblas del principio se iluminan con la emergencia de la ciudad. Comprendía a la ciudad como un proceso: para alcanzar

el *vero e bello ordine di cose humane*, debían desarrollarse primero las “artes de la necesidad” —el pan y el vino—; luego las de la comodidad —la arquitectura urbana—, y finalmente las del placer, que considera expresado en su más alto grado en la danza. Tales leyendas no estaban enterradas en el pasado: parecían repetirse. *Corsi e ricorsi*, decía Vico, en un continuo movimiento espiralado que inspirará, en particular, al marxismo occidental.

La ciudad solar no fue sólo iluminación de las tinieblas: si de allí, antes como hoy, surgían soluciones y consuelos para los pesares humanos, también surgían nuevos problemas. Londres, la “ciudad mundial” decimonónica, ya condensaba todos los bienes y males metropolitanos que todavía empujan a tantos a impugnar la vida urbana: polución, densidad humana favorable a las pestes, crimen y pobreza, contrastando con el empuje comercial, la riqueza intelectual y la inventiva tecnológica. Ciertamente Londres ya no era ciudad, sino metrópoli expandida y mezclada sin ley ni límite. Una vez más, los mitos pasaron a encarnar esta paradoja en pleno siglo positivista: el ambiguo y “extranjero” Dionisio, que se erigió gracias a Friedrich Nietzsche en la antítesis patética del solar Apolo, era nieto de Harmonía y bisnieto de Afrodita. La metrópoli inevitablemente “delira”, es decir, sale del surco (lira) marcado por Cadmo, enloquecida como las bacantes.<sup>6</sup> Las artes contemplativas podían abrazar a Dionisio, pero la arquitectura no estaba llamada a construir una tragedia, sino a apaciguar el desorden. Carecía de armas, sin embargo, para enfrentar al Dionisio metropolitano. Fueron horticulturistas e higienistas, políticos y reformadores sociales, pero sobre todo ingenieros de diversas ramas ya independizadas de la arquitectura, ganando en dominio técnico a través de la especialización, quienes avanzaron sobre el orden urbano y territorial. De ellos no podían prescindir los nuevos Estados nación para establecer los alcances y límites

---

6 Cf. Cacciari, M. (2004).

de su soberanía y las riquezas de su tierra; la guerra moderna la ganaba el cuerpo de ingenieros.<sup>7</sup>

Los ingenieros podían acomodarse a las versiones newtonianas del espacio, que en su extensible geometría, ignorante de las rugosidades de la tierra, de su variedad o de su pasado, abrían una nueva (y muy eficaz) ilusión de orden. Este orden parecía desplazar definitivamente la versión aristotélica de “espacio”, independizándolo del tiempo —una extensión homogénea y vacía que puede ser medida, calculada y dominada—.

Pero la arquitectura no podía abdicar de la versión cualitativa del espacio, ni de sus intentos de armonizar necesidad y poesía. Los libros relatan cómo quedó así “arrinconada” en la representación, sin lograr escapar del breve momento en el que la reinención de la lengua de la Antigüedad pareció colocarse en armonía con los sentidos del mundo, el momento en que Andrea Palladio ensambló los principios albertianos con su maestría gráfica y los conocimientos adquiridos de su vieja práctica de *scalpellino*, sumando sus propias obras, en los cuatro libros que viajarán por el mundo como no puede hacerlo el edificio. El sistema de correspondencias entró en crisis no bien fue planteado, en una espiral de dudas que las derivas barrocas atestiguan: podría decirse que, a través de su afán simbólico, la misma arquitectura se convirtió en metáfora.

La erosión de los principios arquitectónicos no se debía sólo a la expansión metropolitana, al empuje de las especialidades técnicas y al avance de un naturalismo que, de distintas formas, llegará a nuestros días poniendo a la edificación como contendiente. En las ciencias exactas se estaba produciendo una revolución que afectaría directamente a los principios de la disciplina: las llamadas “geometrías no euclidianas”

---

7 Recordemos que muchos de los *founding fathers* de EE. UU., y algunos de sus más destacados próceres, eran agrimensores y topógrafos: más que *stars and stripes* para representar a EE. UU., decía el paisajista W. H. Jackson, debería utilizarse la grilla de Jefferson.

pusieron en discusión la base milenaria del trazado proyectual, estableciendo en las relaciones y no en la forma sus claves (como se dice en broma, para un topólogo una taza es equivalente a una rosquilla). Junto a las reflexiones sobre la termodinámica, los campos electromagnéticos y los cálculos probabilísticos, las nuevas geometrías conducirán a síntesis notables, como la de Einstein, o a hipótesis aún más difíciles de imaginar como las de la mecánica cuántica. Ya no habrá cosas, sino acontecimientos; ya no habrá tres, ni aún cuatro dimensiones, sino múltiples; la idea de ley será reemplazada por la de regularidades.

Cabe preguntarse una vez más si los agitados tiempos metropolitanos no educaron la intuición de matemáticos como Rudolf Clausius o Ludwig Boltzmann para que la medida del desorden, y no la singularidad del orden constituyera una clave para leer la gramática del universo.

Tal vez por la magnitud del desafío, fue en las primeras décadas del siglo XX que se consolida la definición de la disciplina arquitectónica como “arte del espacio”, que aún se repite en nuestras aulas, suponiendo el espacio como invariable histórica.<sup>8</sup> “Espacio” no era palabra recurrente en la tratadística clásica y académica; se asociaba al *intervallum*, campo abierto entre las murallas y la ciudad —los *suburbia* de la incipiente burguesía, lo fuera de límites y órdenes, ni campo ni ciudad—.

Pero sería un error suponer que las nuevas definiciones —y las nuevas perspectivas espaciales— derivan directamente de las hipótesis científicas. Es cierto que las vanguardias plásticas y arquitectónicas de entreguerras, compelidas a ocuparse de tan insólitas y bien difundidas hipótesis científicas, se entusiasmarán con ligar las nuevas figuraciones a la objetividad de las ciencias. Pero si examinamos detenidamente manifiestos e

---

8 Recomiendo el libro de Alberto Sato (2010), basado en su tesis doctoral, *Los tiempos del espacio*, a través del cual no sólo es posible seguir las posturas de los modernismos, sino también el estado de la cuestión con sus principales títulos. Sato reúne conocimiento arquitectónico, filosófico e histórico de manera magistral. Ver también Rigotti (2009).

imágenes, las versiones del “espacio” tienen más que ver con perspectivas tradicionales que con las asombrosas conclusiones científicas.

Alberto Sato señala, por ejemplo, la inflexión leibniziana que Lazlo Moholy Nagy dará del espacio en *The New Vision* (1938) —“la creación espacial es la creación de relaciones de posición de cuerpos (volúmenes)” (Moholy-Nagy, 1963, p. 103)—; pero omite decir que la postura antinewtoniana de Leibniz descansaba en la tradición aristotélica.<sup>9</sup> El Lissitzky, quien afirmó en 1929 que el rígido espacio euclídeo ha sido destruido por Lobachevsky, Gauss, Riemann, colocando al “factor tiempo” como eje de la figuración plástica, utilizó para construir sus *Proun* la vieja perspectiva caballera, relativa a la geometría métrica (que Henri Poincaré define como háptica, en razón de la congruencia de las figuras), no a la óptica o “proyectiva” (la “geometría de la luz”), y menos aún a las figuraciones de las geometrías hiperbólicas, como las de Beltrami-Klein o del mismo Poincaré. Le Corbusier insistirá, en sus primeros trabajos “vanguardistas”, en una idea de espacio-tiempo asociada clásicamente al movimiento de cosas y cuerpos. Su inspiración parece provenir más del cine que de las ciencias, como dan cuenta las presentaciones gráficas de sus villas, más cercanas a los *storyboards* dibujados por Georges Méliès para el *Viaje a la Luna* que a las figuraciones de los polítopos de Boole Stott. En las obras construidas, la idea lecorbusierana de espacio responde al debate interno de la disciplina contra la rígida interpretación de la simetría, contra la monumentalidad, a favor de la importancia que la circulación había adquirido ya en la academia. Sólo después de la Segunda Guerra el maestro parece inspirarse en las nuevas figuraciones topológicas, de la que dan cuenta dos edificios en apariencia contrastantes: Ronchamp (1950/55) y el Pabellón Philips (1958). Robin Evans notó cómo el

---

9 Aunque muchos manuales de hoy creen descubrir en las posturas de Leibniz ideas nuevas y audaces, defendía la comprensión aristotélica del espacio, que había sido siempre relacionista hasta Newton (Rovelli, 2017 [2018]).

techo de Ronchamp podía asociarse tanto a la “cerámica primitiva” como a los cascos de las grandes naves y portaaviones, como el USS Lexington que Le Corbusier fotografía en 1935. Su diseño técnico, en manos del ingeniero André Maisonnier, es el de una superficie reglada, cuyas formas de construcción se derivan de las viejas prácticas de la estereotomía. En cuanto al Pabellón Philips, exquisita presentación de “arte total”, Evans subraya la coautoría de Iannis Xenakis, ingeniero y músico, que en su obra *Metástasis* había ensayado un método alternativo de composición y notación al que se refirió como “superficies regladas de sonido” (Evans, 1995, p. 298).

Las diversas figuraciones del espacio-tiempo en las primeras vanguardias aparecen magistralmente reunidas en *Espacio, tiempo y arquitectura* de Sigfried Giedion, el más exitoso publicista del “Movimiento Moderno”, quien convenció a generaciones de la revolución operada en la disciplina de la mano de las artes y las ciencias, respondiendo a un similar “espíritu de época”.<sup>10</sup> Su definición de espacio derivaba de la difundida frase de Hermann Mincowski en una conferencia de 1908: “El espacio y el tiempo por separado están destinados a desvanecerse entre las sombras y tan solo una unión de ambos puede representar la realidad” (Minkowski, 1923 [1952], p. 75).<sup>11</sup> En la edición de su libro en 1941, articulaba el clisé con la historia disciplinar, gracias a la acertada gráfica de la portada: el desplegarse barroco del espacio versallesco como fondo y la moderna autopista sobreimpresa, con diversos niveles y *loops*. Otros, como Bruno Zevi, discutirán la posición de Giedion acentuando la importancia del “espacio interior” —con el *Raumplan* de

---

10 Publicado en inglés en 1941, *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, producto de una serie de conferencias en EE. UU., fue rápidamente traducido a diversos idiomas. La edición más reciente en castellano es: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Barcelona, Reverté, 2009.

11 Mincowsky, maestro de Einstein, pronuncia esta frase tan difundida en su discurso de inauguración de la 80ª reunión de la Asamblea general alemana de científicos naturales y físicos.

Adolf Loos bien presente—, mientras el engelsiano Leonardo Benévolo se centrará en la revolución metropolitana.

Pero es a través de la estética que todos ellos se encuentran con la ciencia e instalan sus versiones del “espacio”. Son deudores de un historiador del arte especializado en el Renacimiento, August Schmarzow (1893 [1894]; 1896; 1905), quien a fines del XIX y principios del XX desarrolla su teoría de la *Raumgestaltung* o “configuración espacial”. Las ideas de Schmarzow pueden reconducirse al empirismo perceptual de George Berkeley, quien en su ensayo sobre óptica estableció el paradigma experiencial del que abrevarán algunas noveles ciencias independizadas de la filosofía, como la psicología. Especialmente importante resultará la afirmación de Berkeley de que los objetos tridimensionales, observados desde un punto fijo, sólo pueden registrar *patterns* bidimensionales de luz y color; la distancia y la forma sólo pueden ser aprehendidas con la facultad del tacto. Las *tactile ideas*, corporizadas en la memoria, se articulan para el filósofo con sensaciones visuales para dar lugar al “espacio”. Si esto es así, pensaron seguidores como Rudolf Hermann Lotze o Wilhelm Wundt, no sólo la membrana táctil, sino también el movimiento muscular juegan un papel tan importante como la vista o el oído para comprender el “espacio”. De allí que Schmarzow imaginara el movimiento corporal como central.

Pero Schmarzow liga estas ideas con una noción romántica: la empatía (*Einfühlung*), que vincula objetos y cuerpos cotidianos, luces y sombras, con afectos y miedos, entusiasmos y experiencias. La empatía con los seres y las cosas, bien sabemos, se relaciona estrechamente con la escala —no existe empatía posible de los humanos con los micro o macromundos (con los microbios o con los agujeros negros), pero sí con los gatos y las flores—; la inmensidad desde lo alto de la montaña o hacia los abismos del cielo estrellado produce efectos distintos a los de la segura contención del valle. La mirada “desde abajo”,

en contacto físico con los otros habitantes del mundo, no es similar a la perspectiva “desde arriba”, como el panorama de Leonardo da Vinci sobre la Toscana o la mirada desde el avión que entusiasmaba a Le Corbusier. Esto explica que para Schmarzow, la región del tacto (*Tastregion*) constituye los valores del cuerpo (*Korperwerte*), mientras la región puramente visual que impone distancia (*Sehregion*), nos orienta hacia una perspectiva crítica que puede ensamblarse con la mirada imparcial de las ciencias.

En esta doble mirada —la tierra como lugar, la tierra como mapa— fluctúan los debates de la segunda mitad del siglo XX alrededor del fracaso del urbanismo moderno, precisamente cuando los arquitectos parecían haber alcanzado su autoprometida misión transformadora en la tierra arrasada de posguerra. Las críticas se multiplicaron de inmediato, siempre poniendo en entredicho la ortogonalidad del plan impuesto “desde arriba” sobre un espacio isotópico. Los ejemplos de Ronchamp y el Pabellón Philips ya son testigos de esta encrucijada.

Las nuevas izquierdas trabajaron “desde abajo”. El lector recordará las derivas situacionistas, deudoras de la psicogeografía —el deambular aleatorio por la ciudad sin mapa—. Pero su forma más difundida, en manos de Guy Debord, se parecía más a una estrategia militar que a un amable paseo —el “espacio” seguía observándose “desde arriba”—. Más representativos del clima de época resultan las luchas de militantes como Jane Jacobs y Shirley Hayes, recuperando la mezcla y vitalidad del vecindario de “calle corredor” en su lucha contra los planes de Robert Moses, y sobre todo las propuestas de un autor que se convertirá en clásico, recientemente revisado: Henri Lefevre y su “derecho a la ciudad”. Las necesidades de la sociedad, escribió en su libro de 1968, son:

opuestos y complementarios, comprenden la necesidad de seguridad y la necesidad de apertura, la necesidad de certeza y la necesidad de aven-

tura, la necesidad de organización del trabajo y la necesidad de juego, la necesidad de previsibilidad y lo imprevisto, de unidad y diferencia, aislamiento y encuentro, intercambio e inversión, independencia (incluso soledad) y comunicación, inmediatez y perspectiva a largo plazo (Lefevre, 1968, p. 106).

El espacio urbano pareciera reunir, aún, las claves de la condición humana. Es de notar que, mientras las luchas barriales lideradas por Jacobs se centraron en la defensa de una vieja y literaria plaza (Washington Square), la portada de la primera edición del libro de Lefevre presenta unos niños jugando en un ondulante adoquinado. No se trataba pues sólo de una ampliación de las versiones obreristas, ni sólo del poder juvenil: los niños comenzaron a ocupar un lugar clave para pensar el espacio urbano. El niño había sido un actor escasamente considerado en las versiones urbanísticas del plan. Sin embargo, la mirada del niño, literalmente “desde abajo”, había sido permanente inspiración de las artes visuales (“me tomó cuatro años pintar como Rafael, pero toda una vida aprender a dibujar como un niño”, decía Pablo Picasso), e incluso de la literatura (si recordamos el magnífico inicio de balbuceos infantiles en *A Portrait of the Artist* de James Joyce). Sabemos hoy que el recién nacido no identifica formas ni colores; el tacto, antes que la vista, le permite conocer el mundo. Un largo camino de educación infantil, que va desde Rousseau a Pestalozzi y María Montessori (el que educó la percepción de Boole Stott), rechazó la idea de la mente como página en blanco en que se pudiera inscribir la altura del saber, para aprender de la mirada inocente.

Las noveles ciencias de la educación hallaron una clave en el juego. El hombre solo es libre cuando juega, había dicho Friedrich Schiller (1975 [1920]); pone sus propias reglas, a las que debe atenerse; en el juego y en el arte, se articulan necesidad y libertad. Johan Huizinga retomó brillantemente las intuiciones schillerianas: subraya el pacto

espacial establecido en el juego, y el carácter heterotópico (diría más tarde Foucault) de estos “espacios-otros”, círculos mágicos recortados en el espacio cotidiano.<sup>12</sup>

El episodio más revelador de esta nueva mirada sobre la ciudad es notablemente temprano. Jacoba Mulder —responsable del *Boschplan* de Ámsterdam, iniciado a principios de los treinta— notó que los niños no necesitan mucho para ser felices: un baldecito, una pala, una pila de arena. En desacuerdo con la idea de arrasar las últimas ruinas de la ciudad construyendo bloques nuevos, Mulder decidió registrar los espacios vacíos, y construir en ellos parques infantiles, con escasos recursos, manteniendo la estructura urbana tradicional. Entre 1947 y 1978 se diseñaron más de 700 parques infantiles en Ámsterdam. En el año inicial, Aldo Van Eyck se ofreció como voluntario. Había cursado una escuela de avanzada en la que “naturaleza” y “libertad” iban de la mano. Sabía, como Mulder, que enfocar la creatividad infantil iba más allá de encontrarles un “lugar” amable. La mirada infantil resumía, para Van Eyck, la filosofía del diálogo de Martin Buber (1923 [1969]), que planteaba la fértil idea de “espacio intermedio”, intervalo lleno entre el Tú y el Yo, como *el* espacio al que la arquitectura “desde abajo” debiera considerar.

## 5. *Quid Tum*: ¿Y ahora qué?

Cuando Massimo Cacciari pronunció la oración fúnebre de Manfredo Tafuri en 1994, habló de sus amigos, y entre ellos mencionó a León Battista Alberti, recordando las famosas palabras que rubrican el emblema del ojo

---

12 “La limitación espacial del juego suele ser algo estricta, ya que todo juego se desarrolla en un dominio espacial pactado o marcado con anticipación por las personas o animales, sea el mismo imaginario o materialmente bien delimitado, fijado por acuerdo de partes o por restricciones evidentes, o de sentido común [...] Los terrenos de juego son mundos temporarios en el seno del mundo habitual” Huizinga (1938 [2005], pp. 29-30)

alado con la frase ciceroniana *Quid Tum* (¿entonces, qué?). Es la misma pregunta que podemos hacernos hoy, más de 25 años después.

A fines de los sesenta, las bases del embate antimodernista estaban ya planteadas: la recuperación de la idea de “espacio” en una inflexión antihegeliana se articulaba con las críticas al productivismo global y al *Monstruo frío* del Estado. Dionisio y las bacantes eran bienvenidas, y no sólo en las artes.

Filósofos y arquitectos se embarcaron en desovillar los mínimos resquicios que pudieran, eventualmente, liquidar la imposición ortogonal asimilada a toda suerte de dictaduras y burocracias. En esta empresa, las extrañas hipótesis cuánticas y sus metáforas lograron un lugar destacado, en la medida en que la lógica “cartesiana” del espacio planificado se asociaba a la anomia y al control biológico de la vida. No puedo detenerme aquí en la brillante asociación que algunos filósofos hacen de los hallazgos de las ciencias físico-matemáticas con los de las ciencias “duras” y “humanas”. Sólo recordemos la metáfora *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari, de tan amplio impacto en la arquitectura. En esta obra evaden deliberadamente conceptos y sustancias a favor de sugestivas imágenes —¿perceptos?— tomadas de la psiquiatría y la cibernética (Gregory Bateson), de la biología (de la mano de Jakob Johann Von Uexkühl, que desarmó el unitario antropocentrismo, crecían rizomas en lugar de árboles), del impacto inmigratorio nómada y sus condiciones sociopolíticas, de la cartografía y la geometría, de las estrategias de guerra. La inspiración general, la que llegó a la arquitectura, estaba dada por la potencia de las figuras. De *Mil mesetas* dijo Deleuze: “Cada anillo o cada meseta debe trazar un mapa de circunstancias, y por eso cada una tiene una fecha, una fecha ficticia y una ilustración, una imagen. *Es un libro ilustrado*” (en Eribon, Descamps y Maggiorri, 1980). No extraña que el filósofo haya dedicado sus más hermosas páginas a Federico Fellini, a Francis Bacon y a Lewis Carroll.

Pero no fue Deleuze sino Jacques Derrida quien intentó una vuelta de tuerca inhabitual en la filosofía moderna: la posibilidad de reunir creación estética, operación y reflexión.<sup>13</sup> La oportunidad se le presenta cuando Bernard Tschumi, ganador del concurso de La Villette, sugiere la colaboración del filósofo con Peter Eisenman para diseñar un jardín de agua y piedras. Eisenman, conocido integrante de los *Five*, le pidió a Derrida que no se limitara a la participación discursiva, sino que también proyectara una *folie* para el jardín. El filósofo ya trabajaba sobre la noción de *khôra* (“lugar”, “sitio”, “emplazamiento”, “región”, “comarca”), y aceptó el desafío como ejercicio de traslación/traducción de un concepto abstracto a lo real. Propuso una especie de filtro, “un objeto dorado que se parecería a una trama, a un cedazo o a una rejilla y a un instrumento musical de cuerda” (Derrida en Bestué, 2016). Entusiasmado, Eisenman tituló el proyecto conjunto *Chora L Works*, jugando con las resonancias de la palabra: coreografía, coro vocal, y petrificado coral.

Pero la noción de *khôra*, en la interpretación del filósofo, sintetiza los propósitos y límites de la colaboración. En principio, Derrida mantiene el vocablo griego porque, aunque reconoce que Platón, en el *Timeo*, lo trata metafóricamente (“madre”, “nodriza”, “receptáculo”, “porta-impronta”) se corre el riesgo de quedar enjaulado en las redes anacrónicas de la interpretación.

Si ella debe ser intentada, tal experiencia no es sólo la preocupación por un vocablo o por un átomo de sentido, sino también por toda una textura trópica —no digamos aún por un sistema—, y por las maneras de aproximar, para nombrarlos, los elementos de esta trópica (Derrida, 1993 [1995]).

---

13 Lo intentó Virilio desde su formación como arquitecto. Junto a Claude Parent y Jean Nouvel, relacionó arquitectura, límites y guerra en las publicaciones del grupo *Architecture Princip* (1963). Su noción de “accidente” adquirió relevancia en las interpretaciones sobre el ambiente humano. Pero su fama fue efímera, y sus contribuciones limitadas.

Esquemas, metáforas e interpretaciones, “vendrían a dar forma” a *khôra*, dejando en ella su impronta y sedimentos. Y, aunque *khôra* recibe esos tipos y les “da lugar”, ella “parece no dejarse nunca alcanzar ni tocar” (Derrida, 1993 [1995]). La inaccesible, impasible, “amorfa” *khôra* —“de una virginidad radicalmente rebelde al antropomorfismo” (Derrida, 1993 [1995])— no es ni sensible ni inteligible, ni esto ni aquello, o a la vez esto y aquello. Derrida retoma un párrafo del historiador Jean Pierre Vernant que cita en el inicio, para subrayar el contraste entre la lógica binaria, la del logos, y la ambigüedad recurrente del mito. Y este parece ser el punto clave del “giro espacial”: la deconstrucción del ser estable del *eidós*, “puesto que *khôra* no es ni del orden del *eidós*, ni del orden de los *mimemas*, de las imágenes del *eidós*, que se imprimen en ella” (Derrida, 1993 [1995]). No es necesario recordar que mito, poesía y arte se encuentran, a lo largo del siglo XX, no sólo para subrayar un origen común, sino también para desbaratar la lógica del sentido.

¿Qué podía hacer la arquitectura con esto? Recordemos que, según Vitruvio, las especies de disposición (planta, vista y perspectiva) se denominaban en griego “ideas”: daban forma futura a eso que no se dejaba nombrar. En una entrevista de 1988, Derrida responde de manera indirecta, cuando le preguntan si el esfuerzo de Eisenman de “liberación” de la disciplina de la necesidad y la utilidad, e incluso de la esteticidad, perseguía algún propósito. No existe finalidad, contesta, “hay un juego” (Derrida en Viale, 1988). Pero esta idea de juego totalmente libre puede acomodarse a las artes visuales o a la poesía, no a la arquitectura en cuanto ella se articulaba con el complejo proceso de construcción de la ciudad. Y tampoco casa con la más sencilla propuesta de Van Eyck y Mulder.

La colaboración de Eisenman con Derrida anuncia el ocaso de la voluntad de reunión entre el progresismo político, la deconstrucción de la forma a través de indagaciones lingüísticas y la transformación de la ciudad. El camino de Eisenman en los años noventa resulta pa-

radigmático de estas aspiraciones y sus límites. Ya convertido en estrella, funda en 1990 con Cynthia Davidson la *Anyone Corporation*, que impulsa encuentros, seminarios y publicaciones. El significativo nombre elegido se enroca con el entusiasmo global post-caída del muro de Berlín, la confianza en un mundo coral, sin guerras, sin fronteras, sin las imposiciones duras de la forma. En la revista en que publica las conclusiones del encuentro *Any-body*, realizado en Buenos Aires en 1996, la portada ofrece la imagen ameboide con la que Greg Lynn graficaba la idea de *formless*; la contraportada es una foto de las Madres de Plaza de Mayo, en marcha por sus hijos desaparecidos, víctimas del poder militar-estatal. No contaban con la astucia de la historia: ese Estado supuestamente todopoderoso, aliado a los modernismos, cayó estrepitosamente —y las dictaduras tuvieron que ver con esto—. Las redes de contención de los pobres de la Tierra, así como los necesarios acuerdos globales para evitar la explotación ambiental, cayeron ante una lógica económico-financiera que parecía replicar las desigualdades victorianas. Las guerras continuaron en nuevas formas. En fin, aquel estado de “los treinta gloriosos” cayó sin mayor estrépito; su lugar lo ocupó el etéreo, incorpóreo, movimiento financiero. La fragmentación creció gracias a Internet, a una velocidad que aún hoy quienes no somos nativos digitales apenas alcanzamos a absorber.

Rem Koolhaas planteó muy temprano el problema de la disciplina de sujetarse a lo “amorfo” sugerido por la avanzada científica:

En nuestros momentos más permisivos, nos hemos rendido a la estética del caos: ‘nuestro’ caos. Pero en el sentido técnico, el caos es lo que sucede cuando no pasa nada, no es algo que pueda ser diseñado o aceptado; es algo que se infiltra; no puede ser fabricado. *La única relación legítima que los arquitectos pueden tener con el tema del caos es tomar el lugar que les corresponde en el ejército de aquellos dedicados a resistirlo, y fracasar* (Koolhaas, 1995, p. 963).

No se puede vivir en una tragedia: la arquitectura sigue buscando estabilidad, placer y —fracasando, por cierto— felicidad.

Pero las reflexiones y las formas, aún aquellas no construidas, dejan su sedimento. Las metáforas y figuraciones de aquellas décadas dejaron en la imaginación arquitectónica y urbana maneras de pensar el espacio que abandonaron la ingenuidad de la inmediata posguerra, abriendo vías que siguen releyéndose. Se instaló tanto en la lectura del tiempo (en la historia) como en la del espacio (la arquitectura), la certeza de que debía reflexionarse en tiempos largos y en espacios mundiales. Cuando Cacciari pronuncia la oración fúnebre, sabe que Alberti es un contemporáneo de Tafuri. Pueden recorrerse caminos aún más largos, interrogando los inicios míticos de la cultura occidental, sabiendo que “el arte” ha ocupado el lugar del mito, abriéndose a las claves de un “Oriente” (¿África?, ¿China?, ¿India?, ¿América?) que todavía guarda sus secretos en forma de poesía. *Corsi e ricorsi...*

Y así volvemos a nuestros pobres días, encerrados en nuestra cáscara de nuez. He aprendido, gracias a la experiencia con mis nietos, a no ser apocalíptica —diría Eco—, y gracias a mi trabajo de historiadora, a no ser “integrada”. No me entusiasman ni las distopías que atraviesan el siglo XX y se refuerzan en el XXI, ni la certeza de que todo va mejor con el trabajo virtual. Fueron, en cambio, escritores como Henry James quienes me ayudaron a comprender que no existe una sola figura en el vasto tapiz del mundo —de allí el título de este artículo—. Whitehead no lo hubiera planteado de otra manera: las figuras que encontramos en el espacio no se refieren a sustancias, límites o significaciones; lo que encontramos en el espacio es “el rojo de la rosa, el olor del jazmín y el ruido del cañón” (Whitehead, 1920 [1968], p. 32). Una relación entre atributos, colores, brillos, ornamentos, todo aquello que fue despreciado como femenino y vano juego de placer.

En la *nouvelle* de Henry James, la figura nunca se encuentra: y nunca se encontrará, todas serán ciertas o falsas. Aristóteles, Newton y

Einstein, dice Rovelli, tenían razón: depende de una cuestión de perspectiva —y de sensibilidad— que nos atrape uno u otro. Pero ante esta indecisión Rovelli evita todo catastrofismo. Por el contrario, para explicar la pérdida de unicidad del espacio/tiempo que pudiera conducirnos a la misma angustia del protagonista de la *nouvelle* de Henry James, cita uno de los más hermosos versos de Horacio: “Danzas de amor entrelazan / a niñas dulcísimas / iluminadas por la luna / de estas límpidas noches”. (Rovelli, 2017 [2018], p. 15).

## Bibliografía

- BESTUÉ, D. (2016). “La deconstrucción en arquitectura. Historia de un malentendido. Sobre ‘Les arts de l’espace. Écrits et interventions sur l’architecture’”, en *El estado Mental*, 4 de abril de 2016. En <https://elestadomental.com/diario/la-deconstruccion-en-arquitectura-historia-de-un-malentendido> (Consulta: 22 de marzo de 2020).
- BUBER, M. (1923 [1969]). *Tu y yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CALASSO, R. (1990). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama.
- CALVINO, I. (1965 [2010]). “Un signo en el espacio”, en *Todas las cósmicas*. Madrid: Editorial Siruela. En [picaideas.files.wordpress.com](http://picaideas.files.wordpress.com) (Consulta: 28 de marzo de 2020).
- CAPRA, F. (1975 [2000]). *El Tao de la física*. Málaga: Editorial Sirio.
- CACCIARI, M. (2004). *La Città*. Verona: Pazzini Ed.
- DERRIDA, J. (1993 [1995]). *Khôra*. Córdoba: Alción Editora. En <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/kora.htm> (Consulta: 1 de abril de 2020).
- ERIBON, D., DESCAMPS, C. y MAGGIORI, R. (1980). “Entrevista a Gilles Deleuze sobre Mil mesetas”. *Libération*, París, 23 de octubre 1980. En [http://www.medicinayarte.com/pages/ver/biblioteca\\_virtual\\_publica](http://www.medicinayarte.com/pages/ver/biblioteca_virtual_publica). (Consulta: 5 de abril de 2020)

- EVANS, R. (1995). *The projective cast. Architecture and its three geometries*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- FOUCAULT, M. y DEFERT, M. (1966 [2010]). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GIEDION, S. (1941 [2009]). *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- HUIZINGA, J. (1938 [2005]). *Homo ludens*. México: Fondo de Cultura Económica.
- IGLESIAS, L. (2020). “Problemas matemáticos históricos en verso para celebrar el Día Mundial de la Poesía”. En <https://matematicas11235813.luismiglesias.es/2020/03/21/problemas-matematicos-historicos-en-verso-para-celebrar-el-dia-mundial-de-la-poesia/#.X8pqsWhKjIX> (Consulta: 25 de marzo de 2020)
- KOOLHAAS, R. (1993 [1995]). , “¿Qué pasó con el urbanismo?”, en Koolhaas, R. y Mau, B. S, *M, L, XL*. New York: The Monicelli Press (pp. 959-971).
- LEFEVRE, H. (1968) (2°ed.). *Le droit a la ville*. París: Ed. du Seuil
- MADANES, L. (2006). “La peste”, en *Deus Mortalis, Cuaderno de Filosofía Política*, n.º 5 (pp. 1-21). En [https://www.academia.edu/34080769/La\\_pest](https://www.academia.edu/34080769/La_pest) (Consulta: 19 de marzo de 2020).
- MINKOWSKI, H. (1923 [1952]). “Space and time”, en *The principle of relativity. A collection of original memoirs on the special and general theory of relativity*. New York: Dover (pp. 75–91).
- MOHOLY-NAGY, M. (1963). *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito.
- PEREC, G. (1974 [2004]). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- RIGOTTI, A. M. (2009) (Dir). “Teorizaciones sobre el espacio, la estructura y la envolvente”, *Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana* n.º 4.
- ROVELLI, C. (2017 [2018]). *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- SATO, A. (2010). *Los tiempos del espacio*. Caracas: El Nacional CEC.

SCHILLER, F. (1795 [1920]). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Traducción García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.

SCHMARZOW, A. (1893 [1894]). *Das Weser der Architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hierseman.

----- (1896). “Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde”, en *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Classe*, n.º4 (48) (pp. 44-61)

----- (1905). *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig & Berlin: Druck und Verlag Von B. G. Teubner.

SHAKESPEARE, W. (1609 [2009]). *Hamlet, Prince of Denmark*, en *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Crown publishers, Ramdon House.

SILVESTRI, G. (en prensa). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Entre Ríos: Eduner.

SPINOZA, B. (1677 [2006]). *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*. Madrid: Alianza.

VIALE, H. (1988). “El filósofo y los arquitectos”, en *Diagonal*, n.º 73, agosto 1988 (pp. 37-39). En <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/villette.htm>. (Consulta: 26 de marzo de 2020).

VICO, G. (1744 [1995]). *Principios de una ciencia nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones*. Barcelona: Tecnos.

WHITEHEAD, A. N. (1920 [1968]). *El concepto de Naturaleza*. Madrid: Gredos.

----- (1929 [1978]). *Process and reality: an essay in cosmology*. New York: Macmillan Co.

## **El estilo y la reflexión histórica. Analizando la noción de “estilo” en la historiografía contemporánea de la arquitectura en la Argentina**

El pensamiento histórico está conformado por un conjunto de representaciones acerca de lo que sucedió en el pasado. Naturalmente, los modos de ordenar estas representaciones son múltiples. No obstante, en la historiografía de la arquitectura en particular, ha jugado y juega un preponderante rol la clasificación por estilos o categorías estilísticas como método organizativo. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo. Es decir, ciertas entidades están relacionadas entre sí, mientras otras no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, la historiografía de la arquitectura está fuertemente gobernada por un sistema de codificación que, como explica Michel Foucault (1966 [2011]), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

Sin embargo, este trabajo sostiene que un hecho artístico-técnico,<sup>1</sup>

---

1 Se reconocen los debates respecto del lugar que ocupa la arquitectura —o no— en el mundo de las artes (Doberti, 2006; Macarthur y Holden, 2016; Rannells, 1949). No obstante, al tratar la cuestión de los estilos, la presente investigación opta por entender a la arquitectura en relación con el arte, más en asociación a la *venustas* que a la *utilitas* o la *firmitas* (Polión, 2008). Sobre la relación arquitectura-arte, Gadamer

como ser una obra de arquitectura, supone una expresión menos codificada que otros lenguajes y, por lo tanto, se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. En otras palabras, la arquitectura no se corresponde con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones; en la obra de arte lo predominante es lo simbólico y, por ende, no existe un significado unívoco, sino más bien múltiples interpretaciones. Entonces, ¿qué sucede cuando encasillamos a la arquitectura dentro de los límites de los estilos?

La hipótesis a comprobar en esta investigación sostiene la inevitable existencia de una tensión permanente entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos o categorías estilísticas. Esta tensión suele manifestarse de diversas maneras, y se condensa en una serie de “síntomas”. El presente estudio analizará, en particular, cuatro de los síntomas que se han podido identificar a partir del trabajo con las fuentes: “el estilo como explicación”, “el estilo como código”, “el estilo y lo ahistórico” y, por último, “el estilo y las divergencias”.

El trabajo se organizará de la siguiente forma: en primer lugar, se estudiará la idea de la historia como conjunto de representaciones que pueden ser ordenadas de diversas maneras. Luego, se considerarán una serie de fuentes teóricas con el fin de comprender cuál es el lugar del arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas y de qué manera esto se relaciona con su indeterminación. Y, por último, se analizarán los materiales de la historiografía de la arquitectura en Argentina centrada en el siglo XX, tomando como guía los cuatro síntomas mencionados.

---

escribe: “Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores [...] la misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento del ser, es decir, es una obra de arte” (Gadamer, 1960 [2003], p. 207).

## La imaginación histórica; la historia como representación

Para Hayden White no existe una sola visión posible respecto de cualquier objeto de estudio, sino varias. Y cada una de esas visiones requiere un determinado estilo de representación:

luego, no deberíamos ingenuamente esperar que dichos sobre una determinada época o conjunto de eventos en el pasado ‘correspondan’ a algún cuerpo de ‘hechos crudos’ preexistente. Porque deberíamos reconocer que lo que constituye los hechos en sí mismos es el problema que el historiador, como el artista, ha intentado resolver en la elección de la metáfora mediante la cual ordena su mundo, pasado, presente y futuro (White, 1966, p. 131).<sup>2</sup>

En su libro *Metahistoria*, White estudia “la imaginación histórica” a partir del análisis formalista de la obra histórica, a la que entiende como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*” (White, 1973 [2010], p. 14). Para el autor, “la historiografía es —o ha sido tradicionalmente pensada para ser— una empresa de *representación* por excelencia, de la cual la narración fue el principal instrumento *discursivo*” (White, 2010, p. 55).

Por su parte, Reinhart Koselleck explora la importancia de los conceptos y cita a Immanuel Kant al afirmar que no hay experiencias sin conceptos así como tampoco hay conceptos sin experiencias (Koselleck, 2004). Pero a su vez, los conceptos no son estáticos, sino que en la relación entre experiencia y concepto se producen cambios:

---

2 Traducción de la autora.

desde el momento en que pasamos de esta disposición genérica de los seres humanos al contenido concreto de los conceptos, a las experiencias reales que, al adaptarse los conceptos a las circunstancias, aquéllos son capaces de producir, nos encontramos inmediatamente con el problema del cambio (Koselleck, 2004, p. 29).

Ahora bien, Koselleck considera que el lenguaje tiene siempre dos caras. Por un lado, recibe y registra todo aquello que sucede fuera de sí; pero por el otro, tiene una función activa que implica asimilar el contenido extralingüístico. En otras palabras, “cualquier cosa extra-lingüística que haya de experimentarse, conocerse y comprenderse debe ser previamente conceptualizada” (Koselleck, 2004, p. 30). Esto significa que el lenguaje no sólo recibe la información, sino que también afecta al modo en que percibimos y conocemos las cosas. Y significa, a su vez, que todo concepto tiene una historia.

Koselleck explica que existen varios enfoques respecto de cómo abordar las transformaciones en la historia. Pero diferencia entre dos aproximaciones opuestas: la materialista —para la cual el lenguaje sirve sólo como instrumento, y no tiene ninguna significación en sí mismo—; y la idealista —en la cual todos los textos son interpretados “como formas de expresión del espíritu humano” (Koselleck, 2004, p. 41) —. El autor cita a White para explicar que, según esta última visión, toda la historia estaría necesariamente ligada a sus representaciones historiográficas. Sin embargo, considera que el lenguaje se encuentra presente en ambas y que ninguna logra resolver la diferencia existente entre la realidad histórica y su forma lingüística. Para Koselleck, es necesario construir barreras metodológicas que permitan diferenciar entre lenguaje y acontecimiento.

Arthur Schopenhauer también apunta a la cuestión de la historia como representación al compararla con la poesía. Explica que la historia da a conocer a “los” hombres más que “al” hombre mientras que la

poesía permite mirar hacia el interior del hombre. Y si es posible llegar a la esencia de la humanidad en ella, esto es porque el historiador la ha captado “con ojos artísticos o poéticos”, es decir, que ha captado “la idea y no el fenómeno, la esencia interior y no las relaciones” (Schopenhauer, 1818 [2003], p. 300). Y continúa:

la propia experiencia es condición indispensable para la comprensión de la poesía como de la historia: pues ella, es como el diccionario del lenguaje que ambas hablan. Pero la historia es a la poesía lo que la pintura retratista es a la histórica: aquella ofrece la verdad en lo individual, esta en lo universal (Schopenhauer, 1818 [2003], p. 300).

Schopenhauer aclara que el historiador jamás cuenta con todos los datos, no es posible que haya visto y esté al tanto de todo. Es por ello que considera que hay, en toda historia, más de “falso” que de “verdadero”. Si bien en rigor para él la historia no es una ciencia, sino más bien un saber, la incorpora a su postura respecto de las ciencias en general. Y asegura que éstas nunca llegan a la “esencia íntima del mundo” porque nunca pueden ir “más allá de la representación” (Schopenhauer, 1818 [2003], p. 77).

### **La indeterminación tendencial del arte. El arte: imaginarios y formas simbólicas**

Son varios los autores que, de alguna u otra manera, analizan la falta de determinaciones unívocas en las obras de arte. Para Kant, la idea estética es “una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado [...] sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender” (Kant, 1790

[1876], p. 136). Una idea estética no puede jamás ser traducida por un concepto determinado. Por el contrario, los atributos estéticos permiten a la imaginación “ejercitarse sobre una multitud de representaciones análogas, que hacen pensar más allá de lo que se puede expresar en un concepto determinado por palabras” (Kant, 1790 [1876], p. 137).

La existencia de este mundo de representaciones —más allá de nuestro medio de comunicación convencional— que no se corresponde con ningún concepto preexistente o conocido por nosotros, se puede explicar a partir del lugar que ocupa el arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas. Según Ernst Cassirer, bajo el concepto de forma simbólica “se debe entender toda energía del espíritu mediante la cual el contenido del significado espiritual está ligado a un signo sensorial concreto e intrínsecamente apropiado” (Cassirer, 1923 [1971], p. 176). En su teoría, tanto el lenguaje como el mundo mítico-religioso, el arte y el conocimiento son formas simbólicas en las que se desarrolla este fenómeno básico. Nuestra consciencia no sólo recibe impresiones desde el exterior, sino que “conecta y penetra cada impresión con una libre actividad de expresión” (Cassirer, 1923 [1971], p. 176). De esta manera, cada uno crea un mundo de signos e imágenes independiente que se opone a lo que comúnmente llamamos la realidad objetiva. Las formas simbólicas, entonces, funcionan como mediadoras entre el hombre y los objetos.

Para Cassirer, mientras que el lenguaje y la ciencia “son abreviaturas de la realidad” —los principales procesos mediante los cuales determinamos nuestros conceptos del mundo exterior—, el arte es “una intensificación de la realidad” (Cassirer, 1944 [1967], p. 124). Si el lenguaje y la ciencia dependen de un proceso de abstracción, el arte implica un proceso continuo de “concreción”. Justamente, el arte permite comprobar que la simplificación de la realidad a la que conlleva la ciencia no es más que una ilusión: “porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula” (Cassirer, 1944 [1967],

p. 125). La experiencia estética en general —al encontrarse colmada de infinitas posibilidades— es incomparablemente más rica que la experiencia sensible ordinaria.

Mediante el arte, entonces, el hombre puede percibir complejidades que en esta última pasa por alto. Lo simbólico aquí juega un rol esencial. El concepto de símbolo es definido por diversos autores como todo aquello que si bien puede ser conocido en la vida diaria, no tiene un significado unívoco, sino múltiples connotaciones (Eco, 1984 [1990]; Jung, 1964 [1966]; Ricoeur, 1969 [2003]). En términos de Carl Jung:

una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung, 1964 [1966], p. 20).

Entonces, esta noción de símbolo está claramente en línea con la propuesta de Kant de que la idea estética es una representación de la imaginación que no puede ser determinada o expresada por ningún concepto.

De la misma manera, para Benedetto Croce no hay duda de que el arte es símbolo: “todo el arte es símbolo y está henchido de significación” (Croce, 1913 [1985], p. 32). Hans-Georg Gadamer también asocia arte y símbolo y sostiene que la experiencia de lo simbólico se relaciona con nuestra búsqueda por completar —con un fragmento siempre buscado— nuestro propio fragmento vital (Gadamer, 1977 [1991]). El arte se nos presenta sólo mediante el sentido del símbolo y lo simbólico, que se resiste a ser comprendido de manera clara a través de conceptos.

De modo similar, Umberto Eco propone la noción de modo simbólico:

existen realmente experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada [...] con una *nebulosa de contenido*,<sup>3</sup> es decir, con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica; cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta (Eco, 1984 [1990], p. 257).

Eco considera que esta es la noción de lo simbólico en las obras de arte a la que se refería la “estética romántica”. En palabras de Tzvetan Todorov, para los “románticos” el arte “expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera” (Todorov, 1977 [1981], p. 267). El lenguaje tradicional es incapaz de traducir aquello expresado por el arte. Esto conlleva al surgimiento de una infinidad de interpretaciones. El arte es, así, el sitio de lo indecible.

Lo simbólico es también esencial para la noción de imaginarios de Cornelius Castoriadis: en su teoría, lo imaginario precisa de lo simbólico para existir (Castoriadis, 1983 [2010], p. 204). Castoriadis sugiere que tanto el imaginario colectivo como la imaginación radical de cada individuo configuran un poder de creación ontológica. El mundo real está definido y organizado a partir de un magma de “significaciones imaginarias sociales” que no encuentran respuestas ni en la lógica ni en la realidad (Castoriadis, 1993, p. 11). Una vez creadas, estas significaciones imaginarias sociales pueden solidificarse o cristalizarse, constituyendo lo que Castoriadis denomina el imaginario social instituido (Castoriadis, 1996 [2006]). De esta manera, el autor propone que en toda sociedad humana existe una dialéctica entre lo instituido y lo imaginario: “lo histórico-social es imaginario radical, [...] originación incesante de la alteridad”, que

---

3 Cursiva del autor.

al estabilizarse se vuelve institución. Realiza, así, una distinción entre un “imaginario instituido” y un “imaginario alternativo”.

En este contexto, el arte, al no corresponderse con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones, tiende a ubicarse entre los “imaginarios alternativos”. En la creación, lo esencial no es el descubrimiento sino la activa constitución de lo nuevo. El arte, asegura Castoriadis, “no descubre, constituye, y la relación de lo que constituye con lo real no es una relación de verificación” (Castoriadis, 1983 [2010], p. 215). Al establecer nuevas relaciones entre significantes y significados —y por ende nuevas formaciones simbólicas— la creación artística supone una continua evocación a lo “indeterminado” (Lázaro, 2011).

### **Ordenando con estilos: historiografía de la arquitectura contemporánea en Argentina**

Con el fin de analizar la tensión entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos, se considerarán seis “síntomas” del uso de los estilos relacionados con esta tensión. El primero de ellos, “el estilo como explicación” implica hacer uso —casi exclusivo— de los estilos para explicar una obra y dar por sentado que todos los lectores entienden lo mismo respecto de las diversas categorías utilizadas; el segundo efecto, “el estilo como código”, considera el recorte —implícito— producido por la utilización de cualquier código, en el cual un número de variables son utilizadas mientras que otras no son siquiera consideradas; luego, “el estilo y lo ahistórico” demuestra que describir un edificio a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni futuro; y por último, en “el estilo y las divergencias” se observa que en muchos casos los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes.

### 1. *El estilo como explicación*

En la mayoría de los autores analizados, el estilo en sí mismo sirve para describir una obra, se toma como atributo o explicación de esta. Por ejemplo, la confitería “El Molino” ha sido definida como una de las obras más representativas del arte nuevo y la casa de Martín Noel como un buen ejemplo del neocolonial, y su aprovechamiento del muro desnudo calado por los aventanamientos y las puertas en donde se concentra la decoración. Asimismo, se ha establecido que el edificio de Alfred Massüe en Charcas y Talcahuano responde a “la modalidad francesa y belga del art nouveau”, puesto que cuenta con una escalera y remate “dignos de la mejor tradición modernista” (Gutiérrez, 1983, p. 547). A su vez, uno de los autores analizados escribe:

dentro del cuadro general de la arquitectura finisecular la descendencia del estilo borbónico está muy bien representada entre nosotros. Magníficos ejemplos son los tres palacios que bordean la Plaza San Martín de Buenos Aires: el de Ortiz Basualdo de Jules Dormal; el de Paz de Luis Sortais y el de Anchorena de Alejandro Christophersen; nómina a la cual debemos agregar las residencias de Bosch (Lanús y Hary), Pereda y Perkins (Claudio Caveri) en Buenos Aires; la de Alvear en San Fernando (René Sergent), para nombrar solo algunas de las obras que mejor representan a esta tendencia (Ortiz, 1968, p. 117).

Es decir, en todos estos casos se recurre a los estilos para describir las obras en cuestión. Y, según Svetlana Alpers, esto resulta problemático por diversos motivos. Primero porque los estilos son tratados como atributos de las mismas obras de arte, como propiedades estéticas de los objetos. Los libros en general no reconocen que los estilos funcionan de modo sesgado tanto respecto de lo estético como de lo histórico. Pero además, las categorías, al ser creadas con el fin de proveer “objetividad”,

liberan al observador de cualquier responsabilidad. “De este modo términos presuntamente denotativos son creados para servir de explicaciones, son buscados [...] como vías para la correcta interpretación de imágenes” (Alpers 1979 [1987], p. 138).

A esto se le suma que, en muchos casos, el estilo se usa al pasar como un elemento que forma parte de la descripción de una obra y sin explicación. Al hacer esto, evidentemente los autores están dando por sentado que todos los lectores entienden lo mismo respecto de dicho estilo.

Por ejemplo, se ha escrito sobre el proyecto para la sede central de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad, que “la imagen general del edificio se debatía entre cierto Clasicismo monumental, parte de la iconografía *Art Déco* y el Racionalismo grandilocuente que tuvo varios adeptos en el Buenos Aires de los años treinta” (Caride Bartrons, 2004, p. 120). De modo similar, la primera etapa de la obra de Mario Palanti ha sido caracterizada de la siguiente manera:

aparecen obras de carácter más convencional dentro del repertorio de estilos históricos de la época, que van del Borbónico para la Residencia Costaguta en Uruguay 646 (1913), a los diversos chalets de un Eclecticismo pintoresquista, como los dos proyectados para A. Grimoldi. Otros ejemplos se ubican en un estilo más convencional, de fuertes inflexiones renacentistas: el Grand Hôtel en Pueyrredón y B. Mitre (1915), el Hôtel de Rodríguez Peña 1650 (1912), la ampliación del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1931), el cine Presidente Roca en Av. Rivadavia 3736 (1914) y la Facultad de Medicina de Rosario (1911). También produce obras de un Eclecticismo fastuoso como la Villa Vasena (1913), en la cual son ya distinguibles desarrollos estilísticos particulares, sobre todo en los espacios internos de los “halles” y salones. En ellos la fantasía barroca y el gigantismo de sus dibujos teóricos parecen materializar-se por primera vez (Aliata, 2004, p. 28).

En estos dos casos aparecen estilos diversos condensados en pocas líneas: clasicismo monumental, *art déco*, racionalismo grandilocuente, borbónico, eclecticismo pintoresquista, eclecticismo fastuoso, renacimiento y barroco. Sin embargo, todos ellos están puestos allí como algo dado, como categorías definidas y establecidas.

## 2. *El estilo como código*

Explicar un edificio a partir de un estilo —es decir, de un código— implica que se lo suela analizar mediante un determinado número de variables, lo que deja otras variables sin considerar. Por ejemplo, como ya fue anteriormente mencionado, cuando uno de los autores estudiados define a la casa de Martín Noel como neocolonial, pone de relieve lo frecuente de los muros despojados con aventanamientos o accesos donde se concentraba la decoración: “La potencia de línea de la volumetría cubista se acentuaba mediante el trabajo cuidadoso de la relación entre vacíos y plenos sobre el plano” (Liernur, 2001, p. 147). Esta característica, asegura, se explica por una serie de razones: “sísmicas, climáticas, de protección, de pobreza de materiales o por la baja destreza de la mano de obra” (Liernur, 2001, p. 147).

Se trata de una estrategia que ha resultado exitosa en muchas de las experiencias neocoloniales, como por ejemplo, la casa de Noel. En ella se puede observar la “plenitud del muro”, acentuada por un ligero balcón de hierro, las ventanas de distintos tamaños que se van alternando y el “aparato decorativo que ciñe el portal de acceso” (Liernur, 2001, p. 147). Es decir, lo que se rescata de la obra se relaciona, en última instancia, con una cuestión formal de fachada. La obra forma parte del relato porque permite ejemplificar este estilo y, en particular, por su imagen exterior. Así, muchas otras variables posibles de análisis son desestimadas.

Lo mismo sucede con la explicación que da otro autor sobre esta misma obra: asegura que si la casa de Noel presenta un aspecto neocolonial, esto se debe únicamente a la decoración de sus muros, la cual se concentra en las aberturas y está inspirada en la arquitectura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. A su vez, para lograr la combinación de esta tradición, se siguió al eclecticismo o bien a la recreación de modelos como en la práctica del *pastiche*. Así, “se suceden reminiscencias del barroco arequipeño, motivos limeños o composiciones jesuíticas tanto en exteriores como en interiores” (Grementieri, 2001, p. 141).

Si bien en su libro la obra aparece dentro del apartado sobre el neocolonial, el autor explica que esta también presenta relación con el “eclecticismo academicista”. Considera que varias de sus características son tomadas de la “arquitectura urbana clásica francesa”: “el esquema general de disposición de los volúmenes, la jerarquía de cada una de las partes, las secuencias espaciales” y “la organización de las plantas y fachadas, la relación interiores-exteriores” (Grementieri, 2001, p. 141). Entonces, son dos los códigos que parecerían estar definiendo a la obra en este caso. Sin embargo, mientras la relación de la casa con el neocolonial es levemente descripta, su relación con el “eclecticismo academicista” queda simplemente mencionada. Sólo hay una idea general sobre cuáles son los ejes tomados para definir esta relación, pero no hay una explicación de dichos ejes respecto de esta obra en particular.

Aun así, y sumando las descripciones de ambos casos, se podría decir que, en síntesis, son únicamente tres las variables tomadas en cuenta para analizar la obra: la decoración —y su ubicación—, la organización espacial y la relación interior-exterior.

### 3. *El estilo y lo ahistórico*

Este “síntoma” considera el hecho de que describir un edificio o un conjunto de edificios a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni de su futuro. Hay dos formas de evidenciar esto: primero, analizando la descripción de la obra —considerada a partir del estilo— en sí misma, y comprobando que no hay una referencia ni a su pensamiento previo y desarrollo ni al modo en que fue envejeciendo o cómo se encuentra al día de la fecha; y segundo, demostrando que dos descripciones de la obra realizadas en distintos momentos destacan lo mismo.

Un ejemplo de la primera lo constituye una descripción realizada sobre la obra de Benjamín Pedrotti:

es menos triste, menos grave y menos trágico que Colombo y está bastante lejos del sepulcral Milli de Suipacha 940. Mucho más cerca del art nouveau y del “floreale”, sus tratamientos decorativos y de superficie son más livianos y también más banales. Sus obras más representativas en Buenos Aires: Libertad 773, Cabildo y Sucre, San Juan 3094, Bartolomé Mitre 1957, Salguero y Rivadavia (Ortiz, 1968, p. 128).

Claramente, las categorías ayudan aquí a no tener que expandir la explicación sobre la obra de Pedrotti. No obstante, en este caso se observa también que el uso del estilo prescinde por completo de lo temporal. Quien escribe no sólo no menciona en qué años fueron construidos estos edificios, sino que tampoco reflexiona sobre su producción ni su “presente”. Solamente expresa que se relacionan, de alguna manera, con el *art nouveau* y el “floreale”.

Algo similar sucede en una entrada de diccionario dedicada al término “club”, cuando las autoras hacen referencia a los clubes que respondían a las diversas nacionalidades, producto de la inmigración. Éstos, explican, eran realizados en “el estilo más moderno de sus respectivos

países de origen, que coinciden sobre todo con el Art Nouveau y sus diferentes variantes regionales” (Bartolucci y Pastoriza, 2004, p. 91). Así, el Club Español de Buenos Aires —diseñado por Enrique Folkers, arquitecto Belga— y el de Rosario —de Francisco Roca i Simó—, responden, por ejemplo, “al Modernismo catalán o a una mezcla ecléctica de diversos modernismos” (Bartolucci y Pastoriza, 2004, p. 91). Si bien la entrada hace un barrido general por los distintos clubes de la Argentina y su historia, la “caracterización arquitectónica” de los edificios en particular es desarrollada a partir de una mirada estilística. De esta manera, todas sus características quedan congeladas en la categoría impuesta.

La segunda observación relacionada con este efecto puede ser examinada en el caso de las oficinas de Julián García Núñez en la calle Chacabuco. En 1966, uno de los autores estudiados destaca la figura de García Núñez dentro del *art nouveau* y describe a esta obra de la siguiente manera:

El edificio de rentas de Celedonio Pereda [...] o el de Chacabuco N° 66 al 82, con soluciones de amplios patios interiores, puentes de hierro, gran luminosidad y amplia generosidad especial, son jalones en la evolución de la arquitectura comercial porteña (Buschiazzo, 1966, p. 36).

Otro autor, por su parte, escribe en 1968 que se trata de una obra sencilla en la que destaca la organización alrededor de un patio central, la claraboya a dos aguas, el ascensor ubicado en el centro y al que se accede mediante los puentes y las circulaciones materializadas con losetas de vidrio. Para él, sin embargo, la fachada es lo más logrado, siendo el hierro “el lazo de unión estilístico” entre interior y exterior: “los elementos de hierro [...] como ya dijimos, son muchas veces lo más importante de estas obras antiacadémicas” (Ortiz, 1968, p. 130). Si bien considera esta obra al referirse al *modernisme catalán*, en verdad, el autor agrupa *modernisme* y *art nouveau* dentro de la idea de

antiacademismo, y los diferencia principalmente a partir de las nacionalidades de los distintos arquitectos.

En paralelo, en un libro escrito en 1983, esta obra se encuentra descripta dentro del apartado sobre “El Art Nouveau” y es caracterizada de la siguiente manera: “es un alarde de concepción arquitectónica ‘moderna’ al integrar varios pisos en vertical mediante el ascensor de caja metálica visible, gran claraboya cenital y piso de baldosas vidriadas que permiten la fluidez de la luz y la continuidad del espacio” (Gutiérrez, 1983, p. 542).

Ya en el 2001, un último texto sigue ubicando a esta obra dentro del apartado sobre el *art nouveau* y destacándola como una de sus mejores exponentes en la Ciudad de Buenos Aires. Se resalta la innovación en su definición espacial interior, la depuración formal, su iluminación natural y “la monocromía, o la restricción decorativa que se reduce al empleo de simples grillas geométricas” (Grementieri, 2001, p. 113).

Evidentemente, y en oposición a la idea de Koselleck respecto de los conceptos cambiantes, los estilos se mantienen estáticos, rígidos con el correr del tiempo. No parece haber, en un barrido de 35 años, gran variación respecto a las características resaltadas en relación con el estilo mencionado entre descripción y descripción. Y es preciso recordar que para Koselleck, además de recibir información, el lenguaje afecta al modo en que percibimos y conocemos las cosas. Parecería existir, entonces, una continua retroalimentación de cierta idea de estilo que se va perpetuando con el tiempo y de autor en autor.

#### **4. *El estilo y las divergencias***

El último “síntoma” se da cuando los autores no coinciden respecto a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes. Se tomará aquí al Club Español como caso de referencia.

Un primer autor ubica esta obra dentro del *art nouveau*, destacando su “decorativismo policromo, con gran despliegue artesanal de herrería artística y decoración incisa en la marmolería” (Buschiazzo, 1966, p. 36). Al mismo tiempo, una entrada de diccionario dedicada a Folkers, caracteriza al club como “dentro de la corriente que puede denominarse Arte Nuevo (v.), aunque el resultado sea un híbrido entre elementos del Modernismo catalán, la Sezession vienesa y el Jugendstil” (Aliata y Liernur, 2004, p. 88). Según esta entrada, los lineamientos generales del conjunto edilicio siguen respondiendo de alguna manera a los modos de composición académicos; es en los detalles, “ejecutados a partir de decoración naturalista anticlásica y el uso de policromías” (Aliata y Liernur, 2004, p. 88) donde se diferencia.

Otro de los autores estudiados también ubica al Club Español dentro del apartado “El Art Nouveau”. Sin embargo, al describirlo escribe:

No puede sorprendernos pues que en 1907 el Club Español de Buenos Aires proyectado por el holandés Folkers, después de un concurso, apele a rasgos modernistas y flores en la fachada y zaguanes, pero a la vez mantenga los salones neomudéjares en el interior sumando eclécticamente los ‘estilos nacionales’ (Gutiérrez, 1983, p. 541).

El mismo autor explica que la “adscripción modernista” se relacionaba con la integración de todas las artes, “dando pie a una prolongación artística de España” (Gutiérrez, 1983, p. 541).

Esta obra también ha sido descripta como “una combinación de *modernisme* con rasgos del neomudéjar” (Liernur, 2001, p. 143). En este caso, se explica que en el debate por el estilo nacional en España, iniciado a mediados del siglo XIX, el neomudéjar permitió tanto el desarrollo de variantes regionales como la construcción de la imagen de una España capaz de fusionar culturas diversas. De esta manera, para construir sus edificios en la Argentina, la comunidad española adoptó el *modernisme*

—según Liernur (2001, p. 142), “un estilo sin nacionalidad” — o el neomudéjar — “en sus variantes más liberales u ortodoxas” —.

Entonces, mientras un autor ubica a esta obra dentro del *art nouveau* y destaca lo artesanal, su policromía y su decoración, la entrada de diccionario sobre su arquitecto considera que se trata más bien de una mezcla de elementos del modernismo catalán, la *Sezession* vienesa y el *Jugendstil*, conservando lineamientos de composición académica, a la vez que otros dos autores destacan la relación de la obra con el neomudéjar pero desde perspectivas diversas.

### **Conclusiones: el estilo, ¿herramienta u obstáculo?**

En conclusión, a partir de los diferentes “síntomas” analizados, es posible observar que existe una evidente tensión derivada del uso de los estilos por parte de la historiografía de la arquitectura en la Argentina. Cada uno de ellos presenta dificultades, problemáticas u obstáculos que parecerían haber pasado inadvertidos dentro de una disciplina que ha hecho y sigue haciendo uso de los estilos sin mayores reflexiones.

Ya sea porque se trata de categorías que se terminan instituyendo con el paso del tiempo como indiscutibles, o porque la clasificación, tal como está dada —principalmente a partir de características morfológicas— termina considerando una cantidad muy limitada de variables, o mismo porque no existe un consenso claro respecto de qué rasgos son los que definen un estilo y aun así se siguen usando, el uso de los estilos en la historia de la arquitectura presenta dificultades que es necesario poner a la luz. Es preciso que la disciplina se pregunte, una y otra vez, cuáles son los beneficios y problemas que vienen aparejados con la clasificación por estilos. Y es preciso, también, que la disciplina revea momento a momento el método clasificatorio, y que evalúe si acaso el utilizar los estilos sin cuestionarlos no termina convirtiendo a la herramienta en un obstáculo.

Por otro lado, parece importante reflexionar sobre la tensión entre arquitectura y clasificación a partir de los “síntomas” estudiados. En ellos, se puede observar que la obra arquitectónica, de alguna manera, escapa a la clasificación. Se derrama por fuera de ella. Y esto puede pensarse en relación con la propuesta de Cassirer: el arte permite comprobar que no es realmente posible simplificar la realidad: es sólo una ilusión. Así, a diferencia de la ciencia, el arte “intensifica” la realidad, abriendo nuevas e incontables realidades. Pero entonces, ¿es posible simplificar a la arquitectura misma?, ¿qué sucede cuando intentamos abarcarla mediante fórmulas o categorías cerradas? Se aventura aquí que los “síntomas” analizados son sólo algunas de las consecuencias derivadas de esta interacción.

## Bibliografía

- ALIATA, F. (2004). “Palanti, Mario”, en Aliata, F. y Liernur, J. F. (Eds.). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. O-R. Buenos Aires: Clarín Arquitectura (pp. 27-31).
- ALIATA, F. y LIERNUR, J. F. (2004). “Folkers, Enrique”, en Aliata, F. y Liernur, J. F. (Eds.). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. E-H. Buenos Aires: Clarín Arquitectura (p. 88).
- BARTOLUCCI, M. y PASTORIZA, E. (2004). “Club”, en Aliata, F. y Liernur, J. F. (Eds.). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. C-D. Buenos Aires: Clarín Arquitectura (pp. 89-91).
- BUSCHIAZZO, M. J. (1966). *La arquitectura en la República Argentina. 1810-1930*. Buenos Aires: Artes Gráficas.
- CARIDE BARTRONS, H. (2004). “Gianotti, Francisco”, en Aliata, F. y Liernur, J. F. (Eds.). *Diccionario de arquitectura en la Argentina: Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, vol. E-H. Buenos Aires: Clarín Arquitectura (pp. 116-121).

CASSIRER, E. (1944 [1967]). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1923 [1971]). *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

CASTORIADIS, C. (1993). “Institution of society and religion”, en *Thesis eleven*, vol. 35, n.º 1 (pp. 1-17).

----- (1996 [2006]). “Imaginario e imaginación en la encrucijada”, en *Figuras de lo pensable*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1983 [2010]). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

CROCE, B. (1913 [1985]). “¿Qué es el arte?”, en Sánchez Rojas, J. (Trad.), *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa-Calpe.

DOBERTI, R. (2006). “La cuarta posición”, en *Foro Alfa*. En: <http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/3.pdf> (Consulta: 10 de julio de 2017).

ECO, U. (1984 [1990]). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

FOUCAULT, M. (1966 [2011]). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GADAMER, H. G. (1977 [1991]). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

----- (1960 [2003]). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

GREMENTIERI, F. (2001). *Buenos Aires: Arquitectura y patrimonio*. Buenos Aires: Xavier Varstraeten.

GUTIÉRREZ, R. (1983). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

JUNG, C. G. (1964 [1966]). “Acercamiento al inconsciente”, en Jung C. G. (Ed.). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.

KANT, I. (1790 [1876]). *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de F. Iravedra.

- KOSELLECK, R. (2004). “Historia de los conceptos y conceptos de historia”, en *Ayer*, n.º 53 (pp. 27-45).
- LÁZZARO, A. I. (2011). “‘Animal poético’. Arte: Imaginación y praxis. Una mirada desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis”, en *Imagonautas*, vol. 2 (pp. 23-35).
- LIERNUR, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- MACARTHUR, J. y HOLDEN, S. (2016). “Is architecture art?”, en *Architecture Australia*, vol. 105, n.º 2 (pp. 46-50).
- ORTIZ, F. F. (1968). “La arquitectura del liberalismo”, en Ortiz, F. F., *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (pp. 111-165).
- POLIÓN, M. V. (2008). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.
- RANNELLS, E. W. (1949). “The study of architecture as art”, en *College Art Journal*, vol. 8, n.º 3 (pp. 204-208).
- RICOEUR, P. (1969 [2003]). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHOPENHAUER, A. (1818 [2003]). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- TODOROV, T. (1977 [1981]). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- WHITE, H. (1966). “The Burden of History”, en *History and Theory*, vol. 5, n.º 2 (pp. 111-124).
- (2010). “La historiografía como narración”, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo (pp. 53-65).
- (1973 [2010]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.



## **El Diccionario como narración. Descripción y cronología en la historia de la arquitectura local**

El trabajo que aquí se presenta tiene la forma del ensayo y se propone indagar la interacción que existe entre lo cronológico y la descripción en las narraciones de la historiografía arquitectónica. Siendo la narración un discurso temporal, nos enfocaremos en la descripción del espacio como aquella operación destacada dentro del corpus historiográfico que es estructurada por ciertos procesos cronológicos.

Nos concentraremos en el género textual del diccionario, al que proponemos incluir dentro de los géneros narrativos. La principal obra seleccionada para este estudio es el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades* (2004), una publicación colectiva dirigida por los arquitectos Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, que tuvo como sede al Instituto de Arte Americano.

Nos interesa ensayar la propuesta en una obra que adoptó la forma del diccionario puesto que es una particularidad de la historiografía que aborda la arquitectura. Sin ser una forma narrativa exclusiva de este campo, entendemos que posee ciertas características que lo vuelven enriquecedor para las investigaciones en curso.

El enfoque narratológico comenzó como indagaciones sobre obras literarias, que luego avanzaron sobre la literatura clásica. En la actualidad se aplica a obras de historia, teatro y diversos campos. En nuestro caso queremos ampliar sus fronteras hacia la historia de la arquitectura. La forma diccionario se presenta como una innovación para la narratología ya que no hemos detectado trabajo alguno que lo aborde con ese enfoque.

## **Narrar el pasado histórico de la arquitectura**

Uno de los primeros modelos narrativos que aparecen en escena es el de Vladimir Propp en *Morphology of the Folk Tale* (1928). Allí se define a las narraciones dentro de la idea de funciones, prima el planteo de un personaje y un transcurso cronológico que avanza según cierto deseo. La conceptualización de lo narrativo en función de un actor-acción compone lo narrativo como el movimiento, es decir, una persona en el tiempo.

En el caso particular de la historia de la arquitectura, la tradición que abordamos tiene como principal objeto narrar la obra de arquitectura. Este objeto no tiene voluntad alguna, su temporalidad es satelital o secundaria. Podemos pensar lo cronológico de una obra de arquitectura en cuatro lugares: el desarrollo de distintas “escuelas” de pensamiento arquitectónico (la historia de los estilos); el recorrido intelectual de su proyectista (la biografía); la materialización de la obra; y la “vida” de la obra, como la narración de cambios de los usos de la obra, entre los cuales se contaría su eventual demolición.

Sin embargo, en el centro de las cronologías arquitectónicas se encuentra una descripción, la descripción de la obra de arquitectura. Allí se anula el tiempo y se despliega el espacio. Proponemos que, así como en la música es parte fundamental el silencio; en la narración, especialmente en la arquitectónica, es fundamental la suspensión de la cronología y la irrupción de la descripción. Desarrollaremos la relación entre narración y

descripción al proponer el par cronología y descripción (temporal una y espacial la otra) como los dos componentes de la narración.

Podemos identificar, entonces, que la narrativa arquitectónica<sup>1</sup> es principalmente de tipo descriptivo, construyéndose como la sucesión de descripciones de imágenes y formas (una imagen podría ser el acto sincrónico de la fundación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y una forma podría ser el Pabellón III de la Ciudad Universitaria), que en la sucesión de estas conforma conjuntos descriptivos que constituyen distintas *figuras* (tales como *art déco* o “la arquitectura del liberalismo”). Utilizamos la palabra figura en el sentido de Gérard Genette (1972), pero también en el sentido de la danza, como la sucesión planificada de distintas posturas de un cuerpo.

Indaguemos ahora sobre el elemento que vuelve coherente la reunión de distintas formas en una figura, a ese elemento lo llamamos motivo. Queda definido ya en *A grammar of motives*, de Kenneth Burke (1945), la idea de motivo como la conjunción de una forma y su razón productora, pero no como una secuencia, no se genera A por B, sino que se dan al mismo tiempo. De hecho, la palabra “motivo” se suele usar comúnmente como forma, “esa remera tiene estampado tal motivo”, y como razón, “fue asesinado por tal motivo”. En términos narrativos, entendemos al motivo como una sentencia que moldea una figura a la vez que la explica. Si pensamos una narración de los edificios de la Universidad de Buenos Aires, la sentencia “se desarrolla la estructura de la enseñanza superior nacional” permite comprender por qué uno escoge los edificios a narrar, a la vez que los caracteriza como edificios de función pedagógica, ignorando que muchas otras características podrían también describir a esos distintos elementos (si bien es clara la relación de los Pabellones II y III de Ciudad Universitaria con una historia de la enseñanza superior argentina, no menos cierto es que son partícipes de

---

<sup>1</sup> Llamaremos “narrativa arquitectónica” al conjunto de narraciones que han abordado el pasado histórico de la disciplina.

la historia de la arquitectura brutalista). Este es un camino mediante el cual salteamos un problema que encontramos cuando queremos aplicar *Metahistoria* (White, 1973 [2015]) a nuestro campo.

Hayden White trabaja principalmente con narraciones cuyos actores son sujetos activos. En nuestro caso, nos enfocamos en actores que son pasivos, las piezas arquitectónicas no tienen subjetividad ni voluntad. Diferentes son los casos de narraciones cercanas, como las biografías de arquitectos o los estudios de escuelas de pensamiento proyectual, en los que la narración se construye a partir del accionar de arquitectos individuales o un colectivo (como ser los integrantes de un estudio o un conjunto de profesionales identificados con un movimiento arquitectónico).

En White, la narración se elabora mediante unos tropos que modelan el accionar de las personas. En nuestro caso, nos concentramos en la construcción de descripciones como los momentos estáticos de la cronología. Será en esas descripciones donde la construcción de tropos opere. La acción narrativa se presenta, entonces, como el desarrollo discursivo de un objeto (en nuestro caso, la obra de arquitectura); siendo la narración historiográfica de la arquitectura una sucesión de descripciones, más un tropo que estructura el motivo de la narración:

“El elemento 1 tiene X características, el elemento 2 tiene Y características, el elemento 3 tiene Z características; la correspondencia entre X, Y y Z establece la correspondencia significativa y ordenada entre 1, 2 y 3”.

Cierto es que un elemento cualquiera tiene infinidad de características. Cada narración escoge una o un conjunto limitado de características para construir los lazos entre los distintos elementos. Es en la selección de esas características que operan los distintos tropos. Podemos sintetizar en la metonimia y en la sinécdoque los dos tropos que dominan la construcción narrativa del campo arquitectónico. Variables como el programa, la referencia historiográfica, la pertenencia a la producción de un arquitecto particular o la conexión con una escuela de pensamiento reemplaza a la totalidad de la obra y permite construir los conjuntos a narrar.

Siendo *Metahistoria* el trabajo que sienta las bases del enfoque que aquí desplegamos, en esta ocasión haremos especial hincapié en un trabajo menos difundido de White llamado “¿Qué es un sistema histórico?”, incluido en *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría* (2011).

Realizamos una lectura de ese texto según la cual entendemos que: todo acto narrativo del pasado histórico está relacionado con la selección de un antepasado que funciona como modelo de comportamiento; que dicho antepasado es seleccionado para sostener cierto *statu quo* o para revolucionarlo; dicho intento de perpetuación o de revolución se realiza sobre la base de un conflicto detectado de manera consciente o inconsciente por una sumatoria de individuos más o menos organizados socialmente; esa elección es la fuente ficcional de toda narración histórica, ficción no por ser falsa sino por ser construida.

Detectamos que en las narraciones, las descripciones son modeladas de forma tal que los motivos de las descripciones a la vez que cohesionan las formas también las direccionan hacia un referente en particular. Ese motivo que tomamos de Burke como modelador de las formas, con el artículo de White, podemos entender que no es neutral, sino que tiene un mecanismo direccional, pues toma como referente a un antepasado particular. En lo sucesivo indagaremos estos conceptos en un corpus reducido de la historiografía local.

## **La forma narrativa en el medio local**

El herramienta narratológico surge como estudios sobre literatura (moderna y clásica) y luego es aplicado por varios autores a los estudios historiográficos. En este trabajo en particular se desarrollará su aplicación en la historiografía arquitectónica. Esto nos permitirá develar cómo las narraciones históricas han modelado la arquitectura local. Sin embargo,

esta investigación se acotará a un corpus mucho más reducido. Entendemos que una narración que nos permita pensar en la conciencia histórica de la historiografía arquitectónica es la que se acota con mayor especificidad al hecho arquitectónico, y que construye la narración más exhaustiva y extensa. Para su selección, reflexionaremos primeramente sobre una forma narrativa particular que es el diccionario, debido a que es la descripción exhaustiva y extensa por excelencia. Nos abocaremos a esta forma narrativa para reflexionar sobre qué de narrativo posee la secuencia de descripciones en el mecanismo descriptivo mismo.

### *El diccionario como totalidad*

El diccionario es una forma narrativa muy particular que, teniendo manifestaciones en la historiografía arquitectónica local, nos permitirá abordar esa síntesis que buscamos en la obra histórica. Es muy llamativa la idea de que una narración contenga la totalidad, en este caso, la totalidad de las palabras. En el ideal, el diccionario tendría la totalidad de las especies de toda categoría. En un diccionario “completo” estarían todas las ciencias, todos los artefactos, todas las profesiones, todos los verbos, todas las especies de animales. ¿Pero estaría la “animalidad”? Es especialmente interesante esta última categoría. El problema de la forma diccionario no se acota a lo incompleto del conocimiento, sino a cómo trabajar con la extensión de este. En un hipotético diccionario ulterior no estarían todos los animales, sería una suerte de media arca de Noé. Estarían todas las especies, no todo lo animal; por ejemplo, estaría el modelo de género de cada especie. No habría ninguna gata ni perra, estaría el gato y el perro; sí estaría la llama, pero no el llama o el urco (no es reconocido por el Word 2016 donde se escribe este mismo texto ni “el llama” ni “urco” [heterónimo con el que se nombraría al macho de la llama]). Incluso cuando la entrada es del estilo “gato/a” la

descripción adopta uno de los géneros, el idiomáticamente modelado, tomando al género gramatical masculino como la forma que supuestamente no marca. La imposibilidad de la totalidad encuentra una posible solución en la metonimia de la especie. La especie queda así definida por el modelo del género correspondiente al género de la palabra que comunica la especie.

¿Qué se dice de estos? Hablar de la totalidad tiene una característica que podríamos llamar “prisa-fingida”. Nos referimos en este caso a prisa como la amputación de toda característica que no sea esencialista, pero podríamos pensarlo en general como el elemento narrativo que integra. Fácilmente nos imaginamos una frase como “gato: animal de cuatro patas”, pero no dice cuántas uñas tiene. “Gato: animal peludo”, pero no dice que su pelo suele ser agradable al tacto. Sin embargo, esa última característica casi que alcanzaría para definirlo, genera una imagen que no acepta muchas otras opciones. No sólo existe una prisa para definirlo con la menor cantidad de datos posibles, sino que es la menor cantidad de datos posibles dentro de un grupo de datos que sean compartidos por todas las especies de la categoría. Es decir, existe una matriz invisible de datos a ser respondidos por todos los miembros de la categoría. ¿A qué grupo de animal pertenece? ¿Doméstico o salvaje? ¿Talla? Podemos identificar en este caso a lo fingido de la prisa como la definición previa de las categorías de clasificación, aunque estas sobren o dejen de lado categorías específicas del objeto a definir, pero lo identificamos en general como la pérdida que hay en la descripción al integrarla al resto del discurso. Podemos decir que la definición de una entrada del diccionario es condicionada por las entradas próximas. Se definen las entidades no en relación exclusiva con la entidad a definir, sino que también influyen el resto de las entidades a definir.

En el siguiente apartado aplicaremos la argumentación precedente para pensar ciertos mecanismos de la narrativa arquitectónica en un corpus acotado. Ampliaremos la definición de lo que es un diccionario

para poder abordar las narraciones que más fuertemente operan mediante la categorización y la descripción.

### *Diccionario y arquitectura*

Extendiéndonos de la categoría “diccionario”, nos interesa ahora la idea de una “narración completa”, debido a que ese programa aborda como principal problema el de categorizar y describir hacia el interior de esas categorías. En el ámbito local hay tres experiencias que pueden inscribirse en esa tradición narrativa: *Arquitectura en la argentina* (Correa, 1981), *Documentos de la historia de la arquitectura argentina* (Waisman, 1984) y *Diccionario de arquitectura en la Argentina* (Liernur y Aliata, 2004). Prestaremos especial atención a los mecanismos mediante los cuales la narración articula las descripciones para volverlas significativas en el transcurso cronológico. El análisis consistirá en evidenciar cómo los fragmentos descriptivos de la narración se modelan en relación con los motivos de la narración general.

*Arquitectura en la Argentina* es un libro construido a partir de la reunión de diez publicaciones menores, en las que cada una toma un distinto espacio tiempo. En camino similar, *Documentos* se estructura en función de una división temporal, en la que cada forma es un período al que le corresponde un tema que supuestamente lo caracteriza. Los problemas narrativos son distintos, pero se parecen. Ambos definen su objeto de estudio por la participación espacial con la institución Nación Argentina, no se define al conjunto a estudiar a partir de una perspectiva, sino mediante el mero adjetivo de “argentina”. El *Diccionario* comparte esa característica territorial pero el orden no es cronológico, si bien tiene un recorte temporal, sino que se acota a su género textual, en el cual domina la textualidad de las palabras que definen las entradas.

¿Cómo funcionan los mecanismos de la prisa-fingida en *Documentos*? Un libro que se llama *Documentos para una historia de la arquitectura argentina* tiene como primer problema el concepto de “arquitectura argentina”. Porque es ahí donde supone una totalidad, todo lo que esté dentro de las fronteras, aun ignorando las conformaciones previas de esas, debería estar bajo este título. Suponer que toda pieza arquitectónica responde a una correspondencia perfecta entre recorte temporal y título de capítulo revela procedimiento metonímico. Aquella estructura invisible de preguntas se especifica en esta narración como procedimientos metonímicos entre la obra arquitectónica y un único proceso que participa en la argumentación. Lo que en el caso del diccionario eran esas preguntas a responder aquí son los hilos invisibles con “lo argentino”. Es así que cada descripción se acota (prisa-) a un específico proceso de lo argentino (proceso político, económico o social) y al mismo tiempo anula la especificidad del objeto a describir (-fingida) negando su participación en campos alternativos, aunque estos describan con mayor densidad el objeto a describir. Podemos imaginar lo conflictivo de una narración arquitectónica que se argumenta con los procesos políticos, en la que un edificio dedicado a la municipalidad de una localidad menor es proyectado por el arquitecto más renombrado de su generación.

Similar a la determinación de “lo argentino” como lo perteneciente al territorio actualmente argentino, es la división temporal. Pensemos en la idea de lo hispánico del primer capítulo, el de menor extensión. Este capítulo se titula “Prehispánico a 1516”. Este período es el único que unifica título y período temporal. El resto de los capítulos son definidos por un escueto título y dos años extremos. En este caso, el título “Prehispánico” funciona como un número que definiría el inicio de un período, de ser así no existiría título. Entonces suponemos que tras (pre-) lo hispánico existe una homogeneidad tal que hacia el otro lado de lo hispánico merece ser capitulado, dividido, titulado, pero previamente al siglo XVI no. O más aún, se podría interpretar que lo

prehispánico es atemporal, es un fragmento temporal que sólo tiene un límite, el año 1516, pero no comienza nunca; una línea que sólo tiene un límite o es infinita o es un punto, o sea, que no tiene desarrollo en ninguna dimensión (en este caso, el tiempo), proponiendo así una suspensión de lo cronológico y una exclusividad de lo descriptivo. En este texto en particular, el período se divide en tres partes, “Argentina prehispánica: transculturación y mestizaje”, “Los asentamientos humanos prehispánicos en el noroeste argentino”, y “La Tambería del Inca (Chilecito, La Rioja)”. La primera de estas tres partes tiene una estructura narrativa clara, es la ubicación y genealogía de un conjunto de pueblos que vivieron en lo que hoy llamamos territorio argentino. En la suerte de prólogo, que sería el primer párrafo, se resumen los instrumentos narrativos. Existe en el hoy una división espacial institucionalizada y existe una correspondencia entre quienes vivieron en dicho espacio y la institución actual. Aquí podríamos entender la metonimia mediante el concepto mismo de arquitectura. Tácitamente se define arquitectura como el espacio donde una sociedad habita (prisa-), es caracterizado por su ubicación territorial, su materialidad y la “función” de sus divisiones interiores. Es fácil imaginar que esta definición es por demás escueta si la intentásemos aplicar a los capítulos siguientes. Decimos escueta porque no es incorrecta, sino que está incompleta, quedan por fuera todas las indagaciones estéticas, simbólicas o sociales. El mecanismo metonímico ha equiparado Arquitectura con Refugio, diciendo a “voces bajas” que no es significativa otro tipo de indagación. Las preguntas invisibles del resto de los capítulos, al no aplicar aquí, no permiten nuevas herramientas, sólo se reducen a las que sí aplican (-fingida).

Similar proceso sucede en *Arquitectura de la Argentina*. Aquí la figura bipartita de Arquitectura y Argentina toma la totalidad del título, sin embargo, Argentina queda definida por el conflicto cuyo desenlace resulta en la institucionalización de la república, es decir, el período

independentista, y tomando este evento como central se incluye el período de dominación española como inicio de la temporalidad. Es así que no existe referencia a arquitectura previa a la época colonial. Se construye, de este modo, un juego de definición dual entre descripción y cronología; una característica del objeto a describir (su delimitación espacial y, con ello, su forma política) delimita la cronología, o en sentido contrario, la extensión cronología a abarcar (la “vida” republicana de la Argentina) determina los objetos a describir.

Si existe una metonimia de otredad en este caso es tal vez en la dualidad Buenos Aires-Argentina. Siendo diez los tomos, los tres primeros se dedican a regiones (“Noroeste”; “Centro, Noroeste y Cuyo”; “Litoral”), el cuarto a una provincia (Córdoba) y el quinto a La Provincia (Buenos Aires). Desde ahí se pierde la división espacial y se divide sólo por períodos (1810-1850, 1850-1880, 1880-1930, lo contemporáneo y planteos actuales). Es decir que desde que la Argentina se independiza, la división espacial se anula, pero se anula no por unificación sino por reemplazo, ya no existe la variedad, sino que Buenos Aires alcanza para explicar la mayoría del territorio argentino, lo importante pasa en Buenos Aires y eso genera un proceso de estructura sinónima de Buenos Aires por Argentina.

Por su parte, la mayor peculiaridad narrativa la tiene el *Diccionario* propiamente dicho. Siendo su subtítulo “Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades”, todos estos elementos tienen un motor desde el cual delinear su motivo. En el caso de los estilos tiene la forma del programa del estilo, las biografías se construyen desde los postulados ideológicos de los protagonistas, las instituciones desde sus capacidades de despliegue y la ideología de sus miembros, y las ciudades son narradas desde los procesos de planificación con que se proyectaron. Las obras, que serían esas formas a describir atemporalmente, están ausentes como entradas independientes. Toda obra está incluida dentro de otra de las categorías. Lo cual es comprensible cuando, dentro del glosario que

hemos desarrollado, es la única categoría que aborda formas, el resto, como ser estilos o biografías, aborda figuras.

Por lo que venimos argumentando, podemos entender que son esas otras categorías las que brindan lo cronológico a las obras. Funciona así el *Diccionario* como un conjunto de narraciones que siempre tiene fuentes de cronologías (en forma de biografía, por ejemplo) y descripciones (en forma de obras), quedando definida la entrada por la parte cronológica antes que por la descriptiva.

A modo de sistema material construiremos una serie con las entradas al *Diccionario* que abordan estilos arquitectónicos.<sup>2</sup> Si tomamos el conjunto “Art Déco” (Jorge Ramos), “Arte Nuevo” (Liernur), “Ecclecticismo” (Mercedes Daguerre), “Neoclasicismo” (Alberto de Paula), “Neocolonial” (Liernur), “Neorrenacimiento Italiano” (Aliata y Claudia Shmidt), “Revival” (Mercedes Daguerre) y “Romanticismo” (Alberto de Paula) podríamos también evaluar la existencia de esa malla invisible de preguntas a las que todo elemento de un conjunto a describir debe responder y así también, como en los otros libros abordados, evidenciar cómo la descripción y la cronología son dos partes de la narración.

Salteando la diferencia de perfiles de los distintos autores de cada entrada, podemos reconocer cuatro preguntas genéricas que las entradas antes mencionadas responden de manera más o menos homogénea:

- ¿Cuál es la correspondencia con la situación disciplinar europea?
- ¿Cómo fue su despliegue en el medio local tanto por dentro de la disciplina como por fuera?
- ¿Cuál fue la producción de los principales arquitectos que abordaron estos estilos?
- ¿Cómo los abordó la historiografía local e internacional?

---

<sup>2</sup> Sintetizamos en el concepto “estilo” otros como corriente, tendencia o movimiento, siendo todas estas categorizaciones de lo que antes hemos definido como figuras de la narración.

Sin embargo, estas preguntas no son aplicables a otro conjunto de entradas (como podría ser el de todas las instituciones que el *Diccionario* contiene), ya que le corresponde un conjunto particular de preguntas a cada tipo de entrada a describir.

Esa malla de preguntas configura, entonces, un tipo de descripción del conjunto de objetos, que se alinea con el motivo que la coordinación del diccionario ha establecido. En este caso, el motivo es una definición particular de la disciplina que la entiende como un concepto cultural y territorial, dándole un sentido histórico a su estudio. Queda explícito ello en la introducción donde son definidos los mecanismos con los que el material se clasificará en el desarrollo del texto o, dicho de otra forma, definiendo así al conjunto de tropos que vuelven coherente las formas que adoptan las distintas entradas, lo que permite leer un texto único. En un estudio más extenso que este, se podría analizar cómo esa definición de la arquitectura establece un tropo para cada conjunto de entradas (estilos, biografías, instituciones, ciudades, etcétera).

Existe en el *Diccionario* una cronología interna en cada entrada. En el último caso analizado se narra el despliegue de un estilo (como ser el *arte déco*) mediante la descripción de las obras que aplican sus constantes proyectuales. Al mismo tiempo que existe una cronología externa a conjuntos de entradas (como la que se puede construir con el ordenamiento de los distintos estudios de estilos antes mencionados), en las que cada una funciona como la descripción diacrónica de una cronología particionada. Entendemos, entonces, que hemos logrado establecer de manera más precisa la relación entre narración y descripción al definir justamente la narración como la itinerancia entre la descripción y cronología; o, dicho de otra manera, comprender la narración como el montaje cronológico de narraciones, al mismo tiempo que la descripción de fragmentos de cronologías.

## Conclusiones

El modelo narrativo aquí propuesto toma como arquetipo la narración en la que se suceden obras de arquitectura como unidad mínima, mediante la construcción de figuras desde los estilos o correspondencia entre períodos políticos, sociales o económicos. Si repensamos el estudio de Propp, este modelo desarticula las funciones, es decir, separa al actor de la acción, y lo hace dividiendo el texto conceptualmente en una secuencia cronológica y distintos instantes descriptivos.

La sucesión de las obras de arquitectura en la narración se vuelve significativa mediante la utilización de ciertos tropos que actúan como descriptores de las obras. La narración, para otorgar sentido, es coherente e integral mediante la especificidad de un tipo particular de descripciones: todos los actores son descriptos mediante una misma estructura de preguntas invisibles que se repite y deja de lado las especificidades.

En el recorrido desarrollado hasta aquí logramos definir algunas particularidades de lo narrativo cuando es utilizado para narrar el pasado de las producciones arquitectónicas, teniendo como marco la producción local en un período de tiempo acotado. Podemos confirmar ahora que la teoría general de la narratología es sumamente útil para comprender las manifestaciones de la historiografía arquitectónica, pero así también, podemos afirmar que dicho herramental teórico merece un extenso trabajo de “traducción” al campo particular de la arquitectura. Una vez realizado dicho trabajo se podrá indagar cómo las manifestaciones narrativas del pasado de la arquitectura han especificado los motivos de la disciplina arquitectónica en su versión proyectual.

## Bibliografía

BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- BORGES, J. L. (1997). *Discusión*. Buenos Aires: Alianza.
- BURKE, K. (1945). *A grammar of motives*. New York: Prentice-hall.
- CORREA, M. A. (1981). *Arquitectura de la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- DE JONG, I. (2004). *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, volume one*. Boston: Brill.
- FRAY, N. (2007). *La imaginación educada*. Barcelona: Sirtes.
- GENETTE, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1991). *Fiction et diction*. París: De Seuil.
- LIERNUR, J. F. y ALIATA, F. (Comp.) (2004). *Diccionario de arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.
- PROPP, V. (1928 [2014]). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Akal.
- WAISMAN, M. (Coord.) (1984). *Documentos de la historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Summa.
- WHITE, H. (1973 [2015]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1927-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.



DANIELA FERNÁNDEZ

## **La historiografía moderna matará a la arquitectura. Una aproximación fantástica, mística y sensorial a la arquitectura gótica local**

La inconstante libélula  
revolotea al aire de la fuente.  
La contemplo desde hace tiempo.  
Oscura a ratos, brillante ahora,  
como un camaleón tornadiza.  
Roja en seguida y luego azul,  
azul que es pronto verde.  
*¡Quisiera ver de cerca sus colores magníficos!*  
Mas su vuelo no cesa.  
Suavemente, se ha posado en la hierba.  
*¡Aquí está! ¡Ya la tengo!*  
Puedo verla despacio.  
Y no es más que un triste oscuro azul.  
Así pasa contigo, que analizas tus alegrías.  
(GOETHE EN CASSIRER, 1993, p. 376)

### **Introducción**

El siguiente texto es una reflexión acerca de cómo abordar la cuestión de lo gótico local. A lo largo de la historia, las arquitecturas denominadas bajo este término han sido muchas veces denostadas, y escasamente analizadas en la historiografía local. Lo que se propone aquí es comprender lo gótico, no desde la perspectiva historiográfica moderna que

ha utilizado las mismas variables de análisis por más de medio siglo, sino apelando a lo místico, a lo fantástico y a lo sensorial. Para tal fin, trabajaré con el edificio sito en Avenida Las Heras 2214 proyectado por Arturo Prins en 1910 para la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires en función de, principalmente, Julio Cortázar, Michel de Certeau y Rudolf Arnheim.

Durante varios años, me he dedicado a investigar la arquitectura gótica<sup>1</sup> en Buenos Aires, siendo mi objeto de estudio principal el edificio proyectado por Prins.<sup>2</sup> También me centré en el estudio de edificios de Argentina desde 1823 hasta la tercera década del siglo XX.

Fruto de diversas investigaciones<sup>3</sup> hallé y relevé más de 170 edificios góticos a lo largo y a lo ancho del país<sup>4</sup>, ubicando al menos una obra en cada provincia de Argentina.<sup>5</sup> Sin embargo, parafraseando a Cortázar, en mi experiencia y aproximación a la dimensión de lo “gótico” (Cortázar, 1975) algo me resultaba llamativo y no fue sencillo detectarlo ni asumirlo: la fascinación por las obras materiales era dia-

---

1 Definimos estas arquitecturas como góticas ya que estudios historiográficos evidencian las continuidades de estas arquitecturas desde el medioevo hasta la actualidad (Dal Castello y Sabugo, 2019) (Fernández y Gutiérrez, 2016); y por otra parte, al tratarse de Argentina, “como gusta advertir Enrique Dussel, la inexistencia de una Edad Media” (Dal Castello y Sabugo, 2019, p. 125) vuelve obsoleto el prefijo neo-.

2 Actual sede de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires.

3 Proyectos de Investigación: “Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires”, “Imaginarios del habitar instituidos, imaginarios del habitar alternativos” e “Imaginarios de la arquitectura y la ciudad: metáforas, instituciones y fronteras” dirigidos por el Dr. Arq. Mario Sabugo, con sede en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”; y “El rol de las instituciones en la arquitectura historicista de Buenos Aires”, dirigido por quien suscribe e inscripto en la Secretaría de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

4 Dos de los más grandes exponentes del siglo pasado se ubican en Argentina: La Basílica de Luján y La Catedral de la Plata (Klein, 2012).

5 A excepción de las provincias de San Juan, San Luis, Río Negro y Santa Cruz, aunque no se descarta que existan.

metralmente opuesta a la que provocaban los relatos historiográficos arquitectónicos locales.

A propósito del título, Victor Hugo en *Nuestra Señora de París* expresa que “[l]a imprenta matará a la arquitectura”<sup>6</sup> (1831 [2016], p. 147) en tanto el libro impreso le quitará su cualidad de obra de arte total, texto de la humanidad:

[...] cuando el sol de la Edad Media se ha puesto del todo, cuando el genio gótico se ha extinguido para siempre en el horizonte del arte, la arquitectura se va desluciendo, se decolora cada vez más y hasta llega a desaparecer; el libro impreso, ese gusano roedor del edificio, la succiona y la devora. La arquitectura se despoja, se deshoja y adelgaza a ojos vista; se hace mezquina, se empobrece y hasta se anula. (Hugo, (1831 [2016], p. 154).

Y aquí la hipótesis de que la imprenta de nuestro tiempo, en tanto despoja, deshoja y adelgaza a la arquitectura, es la historiografía moderna local, que en su afán de explicar la arquitectura como viendo de cerca los colores magníficos de la libélula de Johann Wolfgang von Goethe, la convirtió en un triste azul oscuro. Toda vez que apelando a lo místico, a lo fantástico y a lo sensorial, las obras pueden comprenderse como la libélula revoloteando al aire de la fuente.

En este sentido, entendemos el término mística, en palabras de De Certeau, como una vinculación:

[...] con la mentalidad primitiva, con una tradición marginal y amenazada en el seno de las iglesias, o con una intuición que resulta ajena al en-

---

<sup>6</sup> La frase involucra varios asuntos: el debilitamiento del poder de la Iglesia, la transformación en la difusión del conocimiento público a privado y colectivo a individual, la sustitución de la imagen por la palabra escrita, etc.

tendimiento [...] [S]e vuelve místico lo que se separa de las vías normales u ordinarias; lo que no se inscribe ya en la unidad social de una fe o de referencias religiosas, sino al margen de una sociedad que se laiciza y de un saber que se constituye con los objetos científicos; lo que por lo tanto aparece simultáneamente en la forma de hechos extraordinarios, hasta extraños, y de una relación con un dios oculto (“místico”, en griego, quiere decir “oculto”), cuyos signos públicos palidecen, se apagan o incluso dejan totalmente de ser creíbles. (De Certeau, 2007, pp. 348-349).

De Cortázar adoptamos una definición de lo fantástico que, en una oda a la literatura fantástica rioplatense, le da un guiño a la crítica literaria que se encuentra desconcertada al momento de clasificar obras de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, entre otros:

[...] la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo especificable “gótico” es con frecuencia perceptible. (Cortázar, 1975, p. 145).

Y como tercer punto, tomando como referente a Arnheim (1969 [1985], p. 11), establecemos “la escisión entre sensación y pensamiento, que fue causa de tanta enfermedad empobrecedora en el hombre moderno”.

En síntesis, proponemos investigar sobre lo gótico, no desde lo instituido, condensado en la historiografía local, sino desde un alternativo, “lo otro” condensado en las tres variables presentadas.

## Estado de los estudios

En lo que al estado de la cuestión atañe, contamos primeramente con estudios historiográficos latinoamericanos, incluyendo argentinos, en los que se aborda exclusivamente la arquitectura gótica. Del primer grupo destacamos los del doctor en geografía Martín Checa Artasu (2009; 2013) que desde el 2009 estudia el gótico en México, temática sobre la que ha publicado varios artículos, y especialmente la compilación efectuada por él y la arquitecta italiana Olimpia Niglio (Niglio y Checa Artasu, 2016).

En el siguiente grupo ubicamos dos libros sobre edificios góticos para iglesias reformistas y católicas (Corti y Manzi, 2002; Corti, Grau Dieckmann y Ofelia, 2012) frutos de un programa de investigación ya concluido, dirigido por Francisco Corti, con sede en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”;<sup>7</sup> y el número 46 de la revista *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”* en el que se propone una interpretación del gótico desde relatos de viajeros (Fernández y Gutiérrez, 2016).

Publicaciones abocadas específicamente al edificio de Las Heras son las de María del Carmen Maza (2015); Daniela Fernández y Mario Sabugo (2016); la sección “La segunda Facultad de Derecho, actualmente ingeniería” de *Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires* (Sabugo et al, 2019); y algunos artículos de quien suscribe (Fernández, 2016; 2019).

Dentro del campo disciplinar arquitectónico podemos mencionar a Federico Ortiz, Juan Carlos Mantero, Ramón Gutiérrez, Abelardo Levaggi y Ricardo Parera (1968); Gutiérrez y Ortiz junto a Alberto Nicolini, Alberto de Paula y Marina Waisman (1978), de Paula (1968; 1978); y por último, a Jorge Francisco Liernur (2001; 2004).

---

7 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Perspectivas patrimoniales encontramos en *Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria Del Bicentenario (1810-2010)*, tomos I y II, bajo la dirección de Alberto Petrina y Gutiérrez (2011) y Petrina y Sergio López Martínez (2014) con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación. Las *Guías de lugares de Cultos de la Ciudad de Buenos Aires*, tomos I, II, III y IV (2013; 2014; 2015 y 2017) son un insumo fundamental ya que recorren las diferentes casas de culto de las comunas porteñas.

Un nexo entre lo local y lo internacional lo establece Damián Bayón (1948) analizando a Wilhelm Wörringer (1911 [1967]), puesto que este realiza una obra maestra de indagación de la arquitectura gótica, pero la dialéctica entre lo “clásico” y lo “gótico” resulta una metodología peligrosa ya que pierde los matices del arte, como también refuta la idea de evolución del románico al gótico. Y Bruno Klein (2012), en el marco de un libro latinoamericano, propone un gótico global e incorpora al Río de la Plata en el recorte geográfico.

Sólo por nombrar algunos, puesto que hay abundantes exponentes, en lo que a producciones arquitectónicas de algunos países europeos se refiere, encontramos a Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Karl Friedrich Schinkel, y George Gilbert Scott. Retomamos cuestiones asociadas al “baile de máscaras” planteado por Nikolaus Pevsner (1943 [1957]) e indagamos a John Ruskin (1849 [1994]), Hugo (1831 [2016]), Auguste Choisy (1899 [1970]) y Hans Jantzen (1957 [1970]) que abordan la arquitectura gótica desde distintas perspectivas.

Otros referentes son Erwin Panofsky (1946 [2004]; 1948 [2007]), Éric Michaud (2017) y Peter Collins (1970): el primero estudia las relaciones entre el arte gótico y la escolástica; el segundo analiza los preceptos antropológicos y las fantasías en que cayeron los estilos artísticos y los historiadores del arte de los siglos XVIII y XIX; y el último plantea un análisis de la arquitectura en ese período en el contexto de ideales históricos, filosóficos y literarios.

Estudios más recientes encontramos en Giorgio Simonici (2016), que evidencia la continuidad de las tradiciones medievales más allá de su propia época.

En *Revista Arquitectura*, *Revista de Arquitectura*, *Nuestra Arquitectura* y *Revista Técnica* se hallaron artículos sobre la arquitectura en cuestión. Estos pueden ser clasificados en tres categorías: los que proponen un análisis histórico-crítico; los que reproducen ejemplos internacionales; y dos tipos de ejercicios elaborados por alumnos de la Escuela de Arquitectura que consisten, por un lado, en representación gráfica y, por otro, en proyectos de arquitectura en los concursos de encierro.

Por todo lo mencionado, el estado actual del conocimiento indica que la arquitectura gótica ha sido escasamente analizada a pesar de su presencia en el territorio americano (Niglio y Checa Artasu, 2016); que el recorte temporal propuesto por la mayoría de los autores abarca desde mediados del siglo XIX hasta la tercera década del siglo XX (Checa Artasu, 2013; Daguerre, 2004); que el gótico se considera un *revival* en tanto se define como una forma anglosajona de historicismo en la Argentina, y más precisamente en la Ciudad de Buenos Aires y su región; que se explica a través de la incorporación de instrumentos proyectuales por parte de profesionales locales y extranjeros; que se divulga y consulta en publicaciones extranjeras; que es un mecanismo de identificaciones de grupos sociales inmigrantes con su país de origen (Fernández y Gutiérrez, 2016; De Paula, 1968; Daguerre, 2004); y, por último, que la bibliografía citada en los diferentes artículos es, en la gran mayoría, de origen europeo.

Podemos resumir, entonces, que los criterios de análisis hegemónicos son el estilo, la periodización, las modalidades de difusión, las biografías de autores y las cuestiones técnicas.

El estado de los estudios nos permite ver cómo tras medio siglo de estudios en la temática se incrementan los objetos y se extiende el recorte geográfico, pero las perspectivas de análisis y los sistemas explicativos se mantienen.

## El lado oscuro de la imaginación

Nadie seleccionó para mí los libros que debía leer, nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional.

(CORTÁZAR, 1975, p. 147)

A propósito de la hipótesis planteada al comienzo de este escrito, Cortázar cuenta, en el texto citado, que la casa de su infancia era gótica “por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados [...] y que en [su] casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás” (Cortázar, 1975, pp. 146-147). Enfatiza que lo gótico de su casa no era la arquitectura (nada se dice de si la casa tenía arcos ojivales, pináculos, contrafuertes, arbotantes, gárgolas, etc.), sino todo aquello que apelara al lado oscuro de su imaginación (Figuroa Buenrostro, 2013). E inaugura, en este artículo, y abre el juego, al campo de la arquitectura, al imaginario fantástico del término: como pasa con la literatura fantástica, en lo gótico no hay límites para la imaginación (González Moreno, 2007) que se pasea entre lo sobrenatural y lo misterioso.

El edificio de Las Heras ha suscitado leyendas urbanas como pocos edificios porteños: que Prins al errar en los cálculos estructurales no pudo completar su revestimiento ni ejecutar la aguja proyectada de 120 metros y, por tal fracaso, se suicidó; que los calculistas que le siguieron también claudicaron ante el problema estructural y vieron arruinada su carrera profesional o que, si se termina el revestimiento, la obra se derrumbará. A diferencia de la casa de la infancia de Cortázar, según explicaciones clásicas nuestra obra de análisis es gótica, pero en palabras de Martini y Peña (en Fernández y Sabugo, 2016, p. 124) su “aspecto de misteriosa ruina, mitad catedral, mitad castillo de bambalinas, quizá más atractiva que si hubiese sido concluida” es el caldo de cultivo en el

que lo sobrenatural, lo misterioso, lo terrorífico y lo insólito se activan en el imaginario colectivo.

Cabe mencionar que, en determinadas obras de literatura surgidas en el siglo XVIII en Inglaterra, el escenario arquitectónico evoca a lo antiguo, al misterio, al horror y la tragedia. La muerte y la locura son piezas fundamentales de la trama, así como lo son los personajes. Y aquí entra Prins, el arquitecto deprimido que, al no poder terminar su obra maestra, acaba con su vida dramáticamente ¡a pesar de que el rumor comenzó a circular antes de su muerte!

## Crear en el gótico

La mística no puede ser reducida a uno u otro de los aspectos que cada vez componen su paradoja, sino que radica en su relación. Sin duda alguna, ella es esa propia relación. Por tanto, es un objeto que huye. Alternativamente, fascina e irrita.

(DE CERTEAU, 2007, p. 354)

Las contradicciones son intrínsecas al gótico y Hugo se encargó de plasmarlas de manera magistral en *Nuestra Señora de París* (1831 [2016]): lo feo y lo bello, el mal y el bien, la luz y la oscuridad, la civilización y la barbarie.

No escapa a este juego de oposiciones nuestro objeto, el ya mencionado edificio proyectado por Prins al que frecuentemente se conoce y denomina la Catedral<sup>8</sup> de Las Heras:<sup>9</sup> se conjuga la utilización del

---

8 “Así, Vasari y sus colegas concibieron el estilo gótico como el punto más bajo del desarrollo artístico después de la Antigüedad, pero a ninguno de ellos se le hubiera ocurrido escribir un solo renglón acerca de la “catedral gótica”, ¿cómo esperarlo?, si bien en Florencia existía una catedral gótica, en ella habían participado artistas de importancia para Vasari como Arnolfo di Cambio, Giotto y Brunelleschi, entre, otros.” (Klein, 2012, p. 237).

9 <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-catedral-gotica-de-la-facultad-de-ingenieria-oculta-historias-intrigantes-nid480900> (Consulta: el 3 de marzo de 2020).

término catedral, que hace alusión a todo aquello que sea impresionante e ideal, algo insuperable, sagrado y emocionalmente superior,<sup>10</sup> con aquello que remite al lado oscuro de la imaginación.

Lo que vuelve más complejo el caso es que a pesar de que se trata de un edificio proyectado para albergar la casa de estudios de una institución laica, su inexorable asociación a instituciones religiosas cristianas es un hecho, ya que es habitual ver a muchos transeúntes persignándose al pasar por allí. Es decir, al juego de contradicciones binarias, agregamos la dupla laico-religioso en el que, a juzgar por los imaginarios de los transeúntes, lo religioso prima por sobre lo demás.

Esto nos lleva a pensar que la inercia semántica del término no sólo trasciende las contradicciones que lo enriquecen narrativamente dentro de un marco instituido, sino que desde una perspectiva alternativa evidencia que el gótico se vuelve una institución en sí mismo: se cree en el gótico.

## **¿De qué hablamos cuando hablamos de gótico?**

Hasta aquí, nos aventuramos a la cuestión imaginaria y contradictoria del término, lo que se complejiza más ante la pregunta, sin respuesta definitiva, de con qué intenciones el Consejo Directivo de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, jurado del concurso, exigió un edificio gótico, en una época en que mayormente se lo ensayaba para algunas grandes catedrales cuando fue proyectado para ser la casa de estudios de una institución laica,<sup>11</sup> tal como planteamos en párrafos anteriores.

---

10 “[U]n ‘templo de consumo’ está reservado al consumo, pero en una ‘catedral de consumo’ se celebra empáticamente el consumo” (Klein, 2012, p. 254).

11 El gótico ya había sido transferido a la sociedad burguesa laica del siglo XIX, de las manos de Hugo, Jules Michelet y Viollet-le-Duc, quienes según Klein postularon que “había sido el estilo de ciudadanos emancipados, cuyo conocimiento de la técnica, voluntad y capacidad de organización habían hecho posible erigir obras como las

La indagación, que por el momento sólo arrojó como resultado una serie de hipótesis,<sup>12</sup> resultó frustrante al principio de esta investigación, pero probablemente haya sido el motor de este escrito.

[M]ientras el historiador “calma” los muertos y lucha contra la violencia produciendo una causa de las cosas (una “explicación”) que se sobreponga al desorden y certifique ciertas permanencias, el místico, por su parte, lo hace fundando la existencia en la relación con lo que le escapa (De Certeau, 2007, p. 20).

Y aquí lo místico, en tanto todo aquello que no se puede decir, es precisamente aquello sobre lo que no se puede dejar de hablar.

A propósito de esto, de hecho, el 8 de octubre de 1929 se publicó en el diario *Crítica* el texto titulado “Horrorizó a Le Corbusier la Facultad de Derecho nueva” en el cual se plasmaba la impresión negativa que le había causado el edificio al arquitecto, y la imposibilidad de comprender el porqué de tal edificación gótica, arquitectura que los mismos franceses abandonaron “por razones tan elementales que no hay necesidad de aclarar.” (Liernur, 2012, p. 76).

Tanto en un caso como en el otro está la cuestión de lo indecible. No podemos explicar por qué el edificio es gótico ni Le Corbusier cuales son las razones de por qué se lo abandona. Y justamente es la ausencia lo que motiva la búsqueda, el movimiento, la transformación, la continuidad, el deseo.

---

catedrales góticas [...] Sólo así fue posible que Viollet-le-Duc, el más importante de los protectores franceses de monumentos y teórico gótico de la época, pudiera ser, al mismo tiempo, ateo” (Klein, 2012, p. 241).

12 Dos hipótesis diferentes, aunque posiblemente complementarias, son que el edificio era un manifiesto contra de la Reforma Universitaria que los juristas anticipaban y que hace referencia a instituciones educativas universitarias británicas, como ser Oxford o Cambridge.

## Sentir la materia

Por último, acerca de la importancia de la percepción de lo gótico, así como de la arquitectura en general, Prins en 1923 brindó una conferencia en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA en la que argumentaba por qué los estudiantes, para consagrarse como verdaderos arquitectos, debían viajar, especialmente a diferentes ciudades de Europa. Para él, no era suficiente saber “que la bóveda a nervadura es la característica del gótico y que los empujes que ese nervio localiza los transmite un arbotante y los detiene un contrafuerte” (Prins, 1923, p. 10). Para él, lo importante era contemplar la obra, especialmente en función del tiempo, puesto que la representación no es suficiente:

No juzgareis a Estrasburgo, Burgos o Colonia, en sus momentos de verdadero encanto, cuando en las tardes estivales sus soberbias puestas de sol dejan aún traslucir a través de su “vital” los últimos destellos de sus rayos rojo ¿Habéis acaso oído hablar del interesante efecto contrastado —a amarillento y negro— con que el viento, el agua y la tierra, patinan ciertos detalles de añejos edificios, como queriendo acusar con ello su vestudez y clásico abolengo [...] La impresión del interior del duomo de Milán —para mí el más soberbio del gótico— no hay fotografía, palabra o pincel capaz de reproducirlo en su verdadero efecto. (Prins, 1923, p. 10).

Arnheim plantea en *Pensamiento visual* (1969 [1985]) que el hombre moderno está saturado en el mundo del lenguaje, lo que él denomina “efecto del carácter lineal”,<sup>13</sup> y que no es posible expresar en palabras

---

13 Explicaciones descriptivas, estáticas, que anulan la simultaneidad, la complejidad o la sucesión de determinados hechos.

ciertas percepciones ya que el lenguaje sirve para nombrar lo que previamente haya sido escuchado, visto o pensado, desplazando la creación intuitiva y los sentimientos. A su vez reivindica la percepción cognitiva como forma de aprehender el mundo y sostiene que la percepción entendida como material sensorial en bruto y el pensamiento deben ir de la mano, pues es imposible comprender los procesos mentales si se separan ambas partes: “[q]uizás el verdadero problema era más fundamental: la escisión entre sensación y pensamiento (...) fue causa de tanta enfermedad empobrecedora en el hombre moderno” (Arnheim, 1969 [1985], p. 11).

Y si bien la conferencia de Prins pertenece al campo del lenguaje,<sup>14</sup> se aproxima a lo que Arnheim (1969 [1985]) define como “lenguaje poético” en el que hay tiempo y movimiento. Celebramos estas palabras porque evidencian su devenir intelectual, puesto que en 1915 y 1917 Prins escribió tres artículos<sup>15</sup> para la *Revista de Arquitectura* que, en términos generales, eran una descripción histórico-técnica de las arquitecturas en cuestión. Es decir, en tan sólo ocho años y luego de varios estudios sobre arquitectura gótica realizados en Europa, el arquitecto logró integrar diferentes formas de análisis y las propuso como un camino necesario para entender las obras.

Justamente, sin percepción del espacio, de la luz, del color, de las texturas, del movimiento, de la tensión, no hay lugar para lo místico ni lo fantástico... ni para lo gótico.

---

14 El lenguaje no sólo debe ser considerado como lenguaje formado por palabras, sino como una forma de comunicación (Gadamer, 1998).

15 En 1915 publicó dos artículos sobre arquitectura gótica (Prins, 1915 a; 1915 b) y, dos años más tarde, un tercero que resulta una compaginación de los anteriores más un aporte a la temática (Prins, 1917).

## Reflexión

Lo que dice el historiador es el éxito de una operación definida por las reglas y los modelos que elabora una disciplina presente del saber. Lo que cuenta lo espiritual es el fracaso de dicha operación.

(DE CERTEAU, 2007, p. 51)

Hugo, en el prefacio a *Cromwell* (1827), expresa su disconformidad con las notas y los prefacios, pues lo que finalmente importa al lector/a es si la obra es buena o mala. Y aprovechando que él se da un permiso, aquí nos tomaremos la misma licencia.

Este texto comenzó siendo historiográfico, dado que la dinámica de trabajo que se venía desarrollando iba en esa línea. Pero como se observa, nuestra hipótesis generó la necesidad de poner en crisis dicho rumbo. Este giro implica el riesgo de que el marco teórico no termine de completarse: queda pendiente indagar en lo polisémico del gótico, que es, en definitiva, de lo que estamos hablando, pero sin hacer mención directa a ello: el término “gótico” se utiliza tanto para designar una construcción arquitectónica medieval o que es propia de esa época, como para referir a ciertos pueblos germánicos o a la literatura que apela al lado oscuro de la imaginación, entre otros sentidos (Figueroa Buenrostro, 2013), y tal revelación será la base a partir de la cual se desarrollarán investigaciones futuras. Por otra parte, somos conscientes de que la temática planteada no es novedosa en otras disciplinas, pero sí puede serlo su vinculación con la arquitectura.

Hemos intentado generar un relato que apele solamente a lo alternativo o evite lo instituido en tanto fuera posible, porque todo indicaría que este último tiene autonomía mientras que el primero no. Es decir, es alternativo en tanto existe un instituido, toda vez que lo instituido puede *a priori* prescindir de lo alternativo. Esta especie de jerarquía entre imaginarios queda resuelta en la cita de Cortázar que inaugura uno de los títulos de este artículo, donde plantea que nadie le impuso que lo

sobrenatural y lo fantástico fueran más o menos relevantes que la física o las batallas de la independencia nacional.

Vale aclarar que aquello que aquí manifestamos no es propio de lo gótico, no obstante, seguimos la tesis de que en éste todo se encuentra exacerbado:

Lo “mecánico” del gótico surge de cierta expresión propia de la línea, como en esos dibujos que hacemos distraídamente sobre un papel, en el que perseguimos incansablemente, con una lucidez ajena a la inteligencia y al goce, como obsesos, una curva o un complicado enrejado que, no quieren decir nada claro y son como rastros de una conciencia honda, oscura, desconocida. (Bayón, 1948, p. 38).

Entendemos que cuando hablamos de lo gótico desde lo alternativo se extinguen las categorías “gótico”, “neogótico”, “posneogótico” y se abre lugar a nuevos análisis en función de cada obra en particular. Hay algo que trasciende todas las categorías y es el hecho de entender que el gótico es una institución en sí misma.

A modo de cierre, queremos considerar la cuestión historiográfica en el incendio de Notre Dame sucedido el 15 de abril de 2019. La catedral ardiendo como si fuera un nuevo capítulo de Hugo y el derrumbe de *la Flèche* proyectada por Viollet-le-Duc se convirtieron en unas de las imágenes más potentes del siglo XXI. Seguro fuimos varios los que quedamos atónitos al contemplar semejante suceso como así también apreciar que la información difundida por los medios de comunicación se correspondía con las líneas de análisis que establecimos al principio de este escrito: el estilo, la periodización y la cronología, datos biográficos de los arquitectos intervinientes y resoluciones técnicas.

Y aprovechando que no hubo víctimas fatales, queremos expresar que los que logramos abstraernos de tanta información historiográfica,

a través de esas imágenes, pudimos viajar a una Edad Media imaginaria en la que la libélula revoloteó al aire de la fuente.

## Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1969 [1985]). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BAYÓN, D. (1948). “La esencia del estilo gótico”, en *Ver y Estimar: Cuadernos de crítica artística*, vol.7, n.º 5 (pp. 36-40).
- BRIL, V.; SABUGO, M. et al (Eds.) (2017). *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño.
- CASSIRER, E. (1993). *Filosofía de la Ilustración*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CHECA ARTASU, M. (2009). “Construyendo una geografía del Neogótico en México”, en *Revista Esencia y Espacio*, n.º 29 (pp. 8-19).
- (2013). “La iglesia y la expansión del neogótico en Latinoamérica: una aproximación desde la geografía de la religión”, en *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, n.º 11. En <http://revistas.um.es/navegamerica> (Consulta: 5 de marzo de 2018).
- CHOISY, A. (1899 [1970]). *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru.
- COLLINS, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- CORTÁZAR, J. (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 25 (pp. 145-151).
- CORTI, F. y MANZI, O. (2002). *Iglesias Reformadas Neogóticas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- CORTI, F., GRAU DIECKMANN, P. y OFELIA, M. (2012). *Iglesias Católicas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

- DAGUERRE, M. (2004). “Revival”, en Liernur, J. F. y Aliata, F. (Comps.). *Diccionario de arquitectura en la argentina, estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Agea, vol. O/R (pp. 179-181).
- DAL CASTELLO, D. y SABUGO, M. (2019). “El medioevo que no cesa”, en *Summa +*, n.º 173 (p. 125).
- DE CERTEAU, M. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Siruela.
- (2007). *El lugar del otro: Historia religiosa y mística*. Madrid: Katz Editores.
- DE PAULA, A. (1968). “El arquitecto Richard Adams y la Colonia Escocesa de Santa Catalina”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 21 (pp. 40-72).
- (1978). “El neorrenacentismo y los ‘Revivals’” (1852-1880), en Waisman, M. (Coord.). *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Summa (pp. 67-76).
- FERNÁNDEZ, D. (2016). Un ejercicio gótico en el siglo XX. Imaginarios estilísticos para una arquitectura universitaria. En <https://drive.google.com/open?id=0B2NE4esvGE04SXpVTkszRV9ZaHM> (Consulta: 2 de diciembre de 2017).
- (2019). “Arturo Prins”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 2 (pp. 239-258).
- FERNÁNDEZ, D. y GUTIÉRREZ, J. J. (2016). “Historicismo o institucionalismo. El devenir semántico de la arquitectura gótica en Buenos Aires, 1812-1929”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 46 (pp. 187-198).
- FERNÁNDEZ, D. y SABUGO, M. (2016). “La Facultad y la tormenta”, en *Summa +*, n.º 153 (pp. 124-125).
- FIGUEROA BUENROSTRO, S. (2013). “Poe y Cortázar: el motivo del doble”, en *Sincronía*, n.º 64 (pp. 1-13). En <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513851570012> (Consulta: 2 de marzo de 2020).

GADAMER, H. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. (2013). Guías de lugares de Cultos de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. I). CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

----- (2014). Guías de lugares de Cultos de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. II). CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

----- (2015). Guías de lugares de Cultos de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. III). CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

----- (2017). Guías de lugares de Cultos de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. IV). CABA: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

GONZÁLEZ MORENO, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

HUGO, V. (1831 [2016]). *El jorobado de Notre Dame: Nuestra señora de París*. Buenos Aires: Losada.

----- (1827). *Cromwell*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cromwell--0/html/feff3796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_) (Consulta: 22 de mayo de 2020)

JANTZEN, H. (1957 [1970]). *La arquitectura Gótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

KLEIN, B. (2012). “El estilo gótico global. Viaje por las catedrales desde el Sena y el Rin hasta el Hudson y el Río de la Plata”, en Díaz Cayeros, P., Galí Boadella, M. y Krieger, P. (Eds.). *Nombrar y explicar: la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (pp. 235-255).

LIERNUR, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la Modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- (2012). *La Red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina: 1924-1965*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- LIERNUR, J. F. y ALIATA, F. (2004). *Diccionario de arquitectura en la argentina, estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Agea, vol. O/R.
- MAZA, M. D. (2015). “Un sueño inconcluso”, en *Cruz del sur*, n.º 12 (4) (pp. 11-202).
- MICHAUD, É. (2017). *Las invasiones bárbaras*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- NIGLIO, O. y CHECA ARTASU, M. (2016). *El Neogótico en la Arquitectura Americana: historia, restauración, reinterpretaciones y reflexiones*. Italia: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ORTIZ, F., MANTERO, J., GUTIÉRREZ, R. y LEVAGGI, A. (1968). *La Arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PANOFSKY, E. (1946 [2004]). *El Abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra.
- (1948 [2007]). *Arquitectura gótica y escolástica*. Madrid: Siruela.
- PETRINA, A. y GUTIÉRREZ, R. (2011). *Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010). Tomo I (1810-1880)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- PETRINA, A. y LÓPEZ MARTÍNEZ, S. (2014). *Patrimonio arquitectónico argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010). Tomo II (1880-1920)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- PEVSNER, N. (1943 [1957]). *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires: Infinito.
- PRINS, A. (1915 a). “La arquitectura gótica. Origen y característica de la formula ‘gótica’”, en *Revista de Arquitectura*, n.º 2 (pp. 5-6).
- (1915 b). “La arquitectura gótica (continuación)”, en *Revista de Arquitectura*, n.º 3 (pp. 9-10).

- (1917). “La arquitectura gótica”, en *Revista de Arquitectura*, n.º 9 (pp. 9-20).
- (1923). “La formación del arquitecto”, en *Revista Universidad de Córdoba*, n.º 9/10 (10) (pp. 3-19).
- RUSKIN, J. (1849 [1994]). *Las siete lámparas de la arquitectura*. México: Coyoacán.
- SABUGO, M. (Ed.). (2015). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño.
- SABUGO, M. (2019). “El medioevo que no cesa”, en *Summa +*, n.º 173 (p. 125).
- SABUGO, M. et al (2019). *Historia urbana y arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- SIMONCINI, G. (2016). *La memoria del medioevo*. Roma: La Sapienza-Gangemi.
- WAISMAN, M. et al (1978). *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Summa.
- WÖRRINGER, W. (1911 [1967]). *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## Hans-Georg Gadamer y la arquitectura: métodos y fricciones

Este trabajo se cumple en el marco de las investigaciones orientadas a obtener una mejor comprensión de las actuaciones y los objetos vinculados al hábitat, mediante el relevamiento y la interpretación de sus imaginarios instituidos y alternativos.

La clave de tal comprensión se hallaría en los relatos y valores que conforman los núcleos ético-míticos (Ricoeur, 1965 [2012]) de tales imaginarios por los cuales se legitiman las instituciones y los campos intelectuales (Bourdieu, 1966 [2003]) del hábitat, con especial atención a la investigación, la didáctica y al género discursivo de su historiografía.<sup>1</sup>

Se ha tomado como base de este trabajo *Verdad y método* de Hans-Georg Gadamer (1975 [1977]), sin pretensión de hacer revisión exhaustiva, sino más bien con el fin de destacar e interpretar sus tramos más significativos para la disciplina de la arquitectura. También se ha tenido en cuenta el texto complementario del mismo autor (Gadamer, 1982 [2002]).<sup>2</sup>

---

1 Una versión previa de estas investigaciones en Sabugo (2019 c).

2 Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900 - Heidelberg, 2002), estudió en su ciudad

En cuanto a antecedentes específicos, al menos según nuestras búsquedas, las teorías de Gadamer han suscitado escasas repercusiones en el campo de la arquitectura (Morkoç, 2003; Ganiastas, 1988) y del arte (Lorca Gómez, 2007; Rodríguez Migueles, 2017).

## Las ciencias, la historia y el arte

Gadamer propone en *Verdad y método* un arbitraje entre la filosofía y las ciencias, coloca la cuestión en las esferas del arte, la historia y la hermenéutica, y reconoce de antemano el influjo de Wilhelm Dilthey, Edmund Husserl y sobre todo de Martin Heidegger.<sup>3</sup>

En sus propios términos, su reflexión intenta,

[...] ofrecer una aportación mediadora entre la filosofía y las ciencias y sobre todo continuar productivamente las radicales preguntas de Martin Heidegger, con el que tengo una deuda decisiva, al ancho campo de la experiencia científica, en la medida en que de un modo u otro, logro abarcarlo (p. 642).<sup>4</sup>

La historia pertenece indudablemente al reino de las ciencias del espíritu, dentro del cual no es aplicable la oposición entre el objeto (*res extensa*, en términos cartesianos) y el sujeto (*res cogitans*), que funda la visión

---

natal con referentes neokantianos como Paul Natorp y Nicolai Hartmann. Más tarde, en Friburgo de Brisgovia, se convirtió en seguidor de Martin Heidegger, junto a figuras como Leo Strauss, Karl Löwith y Hannah Arendt. Luego de la Segunda Guerra Mundial fue nombrado rector de la Universidad de Leipzig y más tarde sustituyó a Karl Jaspers en su cátedra de Heidelberg. En 1949 asistió al célebre Congreso de Filosofía celebrado en Mendoza (Argentina).

3 Véase Maza (2005).

4 Las citas principales de este texto, que corresponden a Gadamer (1975 [1977]) se indican solamente con número de página.

y la metodología de las ciencias naturales. Pero la historia no puede admitir tal oposición, pues su objeto consiste en las acciones humanas, que no constituyen de ninguna manera una *res extensa*.

De allí que, siempre siguiendo a Gadamer, la diferencia sustancial entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu no resida en sus métodos, sino en sus objetos. Esta afirmación conduce a múltiples reflexiones acerca de los métodos científicos, la hermenéutica y la tradición.

Las ciencias del espíritu habrían sido sometidas, particularmente a lo largo del siglo XIX, a la hegemonía epistémica de las ciencias naturales, por las cuales fueron empujadas hacia métodos de carácter inductivo que buscan encontrar regularidades, convertirlas en leyes y, por fin, aplicar tales leyes a la predicción de hechos nuevos. Pero las ciencias del espíritu, y entre ellas la historia, requieren por lo tanto un soporte epistemológico e incluso didáctico completamente distinto al de las ciencias naturales.<sup>5</sup>

## ***Bildung***

Para configurar ese distinto soporte epistemológico, en primer lugar, Gadamer propone la noción de “formación” (en alemán, *bildung*), término que se seguirá empleando en este trabajo para aludir a la riqueza de sentidos que se perdería al emplear alguna de sus habituales traducciones al castellano.

*Bildung* se podría definir como la cultura que el individuo posee dentro de su propio contexto histórico y social.<sup>6</sup>

---

5 Adoptamos sin más la expresión “ciencias del espíritu” (*Geisteswissenschaften*) siguiendo a Gadamer, que a su vez la toma de Dilthey.

6 La simplicidad de tal definición puede dar a equívocos, pues difícilmente haya un contexto histórico y social homogéneo al que referir tanto *bildung* como *sensus communis*. De allí que ciertas ideas puedan constituir *bildung* y *sensus communis* para un grupo

*Bildung* es un término que ha ido adquiriendo significados complejos desde su acuñación, su primera fundamentación filosófica por parte de Johann Herder y su expresión literaria clásica, modelo del *bildungsroman*, la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* que publica Johann Wolfgang Goethe en 1795.

Rebekka Horlacher (2014) remonta la noción de *bildung* a la Alemania del siglo XVIII. Desde entonces, dicha expresión no ha cesado de incidir sobre las cuestiones educativas y curriculares. Wilhelm von Humboldt concibe con ese criterio las características de la Universidad de Berlín, entendiendo que *bildung* es una formación armónica del ser interior del individuo, pero que no niega el mundo exterior, sino que lo necesita como ámbito de su experiencia.<sup>7</sup>

Mucho más tarde, en la Escuela de Frankfurt, tanto Max Horkheimer como Theodor Adorno retomarán *bildung* en clave política, y la definirán como una instancia de emancipación. Actualmente, en Alemania al menos, se sigue recurriendo a *bildung* como motivo de resistencia contra los procedimientos académicos basados en la mensurabilidad de sus resultados.

En Herder, siguiendo a Gadamer, el factor decisivo de la formación es *einfihlung*, otra palabra compleja que se podría traducir como “empatía” y se entendería como la capacidad o el sentimiento de identificación con cosas o personas.<sup>8</sup>

---

humano o un campo intelectual determinados, pero no fuera de estos.

7 Según Jean-François Lyotard (1973 [1979]), en el siglo XIX existieron dos grandes relatos de legitimación. El primero sería el relato de la emancipación, acuñado en Francia con caracteres políticos de tenor republicano. Ponía su acento en la educación universal y se encarnaba en el Estado. El segundo habría sido el relato especulativo y filosófico con sede en Alemania, que no se encarnó en el Estado, sino en la Universidad, y dio lugar relevante a la hermenéutica.

8 La noción de *einfihlung* rebrota a principios del siglo XX en la historiografía de arquitectura y el arte mediante la obra de Wilhelm Worringer (1908 [1953]) y otros.

Así, por ejemplo, para comprender la poesía escandinava antigua, es recomendable tener la experiencia de haber navegado por el Mar del Norte en medio de una tormenta. En semejante precepto está implicada una hermenéutica, esto es una manera de pensar y de interpretar en el marco de una tradición determinada.<sup>9</sup>

La comprensión hermenéutica, por consecuencia, no puede conciliarse con algún sujeto universal ni podría contener conocimientos o interpretaciones histórica y socialmente abstractos.

No sería apropiado, entonces, pensar fuera de un contexto cultural determinado que se expresa mediante un lenguaje y manifestaría un “espíritu del pueblo” (*volkegeist*). Las interpretaciones serían válidas en su relación con cada cultura histórica. Así, las artes nunca perderían los valores adquiridos en sus propios contextos, aunque esos valores se considerasen superados bajo otras perspectivas.

En suma, el rumbo de la historia y demás ciencias del espíritu debe apartarse de los métodos de las ciencias naturales y ser orientado, en primer lugar, por la noción de *bildung*.

### ***Sensus communis***

Una segunda fundamentación de la comprensión dentro de las ciencias del espíritu sería el “sentido común” (*sensus communis*). Gadamer remite esta noción al filósofo napolitano Giambattista Vico, cuyas ideas tienen fuertes relaciones con la tradición antigua, sobre todo en su vertiente romana, que opone al sabio frente al erudito de escuela, es decir, al ideal práctico de la *phrónesis* frente al ideal teórico de la *sophía*.<sup>10</sup>

---

9 No cabe una lectura simplista de este asunto en vistas de la compilación de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1983 [2002]), que en rigor se refieren a las “tradiciones inventadas”, distinguiéndolas de las tradiciones en general.

10 La *phrónesis* fue enunciada por Aristóteles como prudencia o sabiduría práctica, por

El *sensus communis* sería el conjunto de contenidos e interpretaciones en que se funda una cultura y su voluntad de acción. En tal sentido, se emparenta claramente con las nociones de “ideología constitutiva” (Geertz, 1973 [2005]) y de “núcleo ético mítico” (Ricoeur, 1965 [2012]).

El *sensus communis* expresa la generalidad concreta de algún grupo o colectividad humana por oposición a la generalidad abstracta de una razón universal.<sup>11</sup>

El *sensus communis* se asocia a la capacidad de juicio, si bien no en el restringido sentido kantiano, pues agrega a la razón los aspectos éticos y estéticos.

La historia representa desde luego una fuente de verdad muy distinta de la de la razón teórica [...] Su derecho propio reposa sobre el hecho de que las pasiones humanas no pueden regirse por las prescripciones generales de la razón (p. 53).

La relevancia del sentido común reaparece enérgicamente en la teoría estética e histórica de Benedetto Croce, también inspirado por Vico, su paisano:

A la pregunta ¿qué es el arte? Puede responderse bromeando, con un broma que no es completamente necia, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formularnos esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia de la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende, calificada y conocida. Cosa sobre la cual podemos

---

contraposición a *sophía* como conocimiento puro.

11 Sobre “sentido común” y vigilancia epistemológica, véanse Bourdieu, Chamboredon y Passeron (1973 [2002]) y Blanco (2015).

hacer una experiencia de hecho, si nos damos cuenta de las ideas justas y profundas, que escuchamos con frecuencia formular con relación al arte por aquellos que no son profesionales de la filosofía y de la teoría, por los laicos, por los artistas poco amigos de razones, por las personas ingenuas, hasta por las gentes del pueblo [...] (Croce, 1913 [1967], p. 11).

Gadamer califica el arte como una experiencia de sentido inagotable que, por añadidura, produce una cierta forma de conocimiento. En este punto, se torna imprescindible poner a consideración la estética de Immanuel Kant, que habría reducido el juicio de gusto, propio del arte, a una facultad ajena a la razón y, por lo tanto, incapaz de alcanzar el conocimiento propiamente dicho; y reforzada por la figura del “genio” como productor por excelencia de lo bello.

### **Kant, lo bello y el genio**

Para captar mejor la crítica gadameriana, en este apartado se revisa sintéticamente el esquema filosófico general de Kant (1790 [2005]), en el cual se reconocen tres (y sólo tres) facultades psíquicas.

La facultad psíquica del conocimiento se presenta como razón pura, produce leyes y se aplica a los hechos naturales.

La facultad psíquica del apetecer se presenta como razón práctica, produce preceptos morales y se aplica a las problemáticas de la libertad y la voluntad.

Por fin, la facultad psíquica del sentimiento de agrado y desagrado se ejerce en el juicio de gusto, bajo el principio de una idoneidad subjetiva o representación estética del objeto, y su esfera por excelencia es el arte.

Ahora bien, en el marco de la última facultad, relacionada con la estética, el juicio de gusto que remite a lo bello es de orden subjetivo y, por ello, ajeno al conocimiento y a la lógica, que corresponden a la razón pura.

El juicio de gusto sería independiente de la existencia concreta de su objeto, pues solamente atiende a su representación.

El placer por lo bello sería ajeno al interés y a lo útil, pues las apencias corresponden a la razón práctica. Por esto, puede introducir la siguiente metáfora: “El hambre es el mejor cocinero [...] solo cuando la necesidad está satisfecha puede distinguirse quien entre muchos tiene gusto o no” (Kant, 1790 [2005], p. 53).

Los placeres ajenos a lo bello surgen del interés, que suscita el sentimiento de lo agradable, o de lo útil, que suscita el sentimiento de lo bueno.

Volviendo a la esfera de lo bello, aquí Kant necesita introducir la noción del genio, pues el gusto interviene en el juicio sobre lo bello, pero la producción misma de lo bello es atributo del genio.

El genio es un talento natural y excepcional cuya cualidad por excelencia es la originalidad. Esta originalidad del genio es ejemplar porque su producción funciona como regla *ex post*.<sup>12</sup>

El genio no tiene capacidad de explicar por sí mismo su productividad, pues corresponde al arte y no a la ciencia.

El científico, cuya figura ejemplar podría ser Isaac Newton, reflexiona conforme a reglas, se maneja con conceptos determinados, puede explicar su propia productividad, puede ser imitado y da lugar al aprendizaje en torno a su obra. Todo ello porque se mueve en el terreno de la razón.

---

12 Se asemeja a la contraposición romántica de modelo y regla que enuncia Victor Hugo (1827 [1977], p. 19): “[...] se repite y quizás se repetirá durante mucho tiempo: —¡Seguid las reglas! ¡Imitad a los modelos, que las reglas son los que los forman!— Pero hay en este caso dos clases de modelos; los que se han escrito siguiendo las reglas, o los modelos de los que se han sacado las reglas”. Más tarde, algo semejante argumenta Werner Szambien comparando dos figuras del neoclasicismo alemán (1989 [2000], p. 7): “[...] si los edificios de Klenze salen a veces de un tratado de arquitectura, los de Schinkel entran en él”; con lo cual es Karl Schinkel el que se gana la categoría de “genio”.

Por el contrario, Kant pone a propósito el ejemplo de Homero, el genio no puede explicar su productividad porque no se mueve con conceptos determinados, no puede ser imitado y no da lugar a que se pueda aprender de su obra: “El producto de un genio [...] es un ejemplo no para que lo imite [...] sino para que lo continúe otro genio que, gracias a ese ejemplo, es llevado al sentimiento de su propia originalidad” (Kant, 1790 [2005], p. 169).

La estética de Kant, efectivamente, se pone al margen de la razón pura, pues no se apoya en conceptos, y de la razón práctica, pues tampoco tiene contacto con los preceptos morales.

Lo bello queda, así, al margen de lo bueno y lo útil, y su producción corresponde a la figura del genio, que por contraposición al científico de la razón pura, no puede explicar ni transferir su capacidad. La visión kantiana del genio, en cierta medida obligada por el apartamiento de la estética con respecto a la razón pura y la razón práctica, debe atribuir su aparición a algún arcano del mundo en el sentido de una fuerza misteriosa e inaprehensible.

Se puede ya vislumbrar cómo la noción de genio, aunque siga enunciándose con ciertos eufemismos, en la disciplina de la arquitectura mantiene varios de los rasgos mencionados, como la parquedad acerca de la obra propia y de las contribuciones formativas. Así lo pregonaba sin ningún rodeo uno de los pioneros modernos locales, Alejandro Virasoro: “Nunca me preocupé por las obras de mis colegas; nunca tuve libros o revistas que me inspiraran; nunca seguí las enseñanzas de nadie” (Martini y Peña, 1969, p. 28).<sup>13</sup>

---

13 Empleamos las declaraciones de Virasoro aprovechando la distancia histórica que implica y simplemente a título de ejemplo. Una fábula clásica sobre un arquitecto “genio” amarga y completamente enfrentado con el *sensus communis* en el film *Uno contra todos* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949), que aludía vagamente a Frank Lloyd Wright, con amplísima repercusión en el campo disciplinario, siendo el film desde luego más digerible para la matrícula que atragantarse con las 734 páginas de la novela original de Ayn Rand (1943 [1958]). Véase Molinos, Sabugo y Salomón (2012 a, 2012 b).

## La crítica de la conciencia estética

Se puede ahora entender más concretamente la argumentación de Gadamer, cuando reprocha a Kant haber obstaculizado la autocomprensión de las ciencias del espíritu y haberlas incitado a adoptar los métodos de las ciencias naturales. Todo esto por haber situado el juicio de gusto estético fuera del conocimiento conceptual y sin reconocerle ninguna otra capacidad de crear conocimiento.

Es indiscutible que el arte no puede valorarse desde principios generales, ni cabe que la belleza sea decidida por medio de argumentaciones o demostraciones. En este sentido, reconoce Gadamer, la fundamentación kantiana de la estética hace justicia al fenómeno. No obstante, el costo de esa distinción es que la cuestión del gusto ya no puede afirmar nada sobre sus objetos, salvo que motivan un sentimiento de agrado o desagrado. Lo que queda es una conciencia exclusivamente estética. Esta conciencia, para Gadamer, es ajena a la real experiencia del arte.

En cualquier caso no cabe duda de que las grandes épocas en la historia del arte fueron aquéllas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto del arte, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética (p. 120).

El predominio de la conciencia estética kantiana, a la cual se sumó la epistemología del siglo XIX, fue a su turno puesto en cuestión por la crítica fenomenológica, la cual mostró que el arte no consiste en una simple modificación de la experiencia de la realidad, como sucede cuando se lo asimila a las figuras de la imitación, la fantasmagoría, la ilusión o el ensueño, con la pretensión de subordinar la realidad estética a una realidad auténtica y superior. La experiencia del arte no permite convalidar esa jerarquía que lo reduce a mera apariencia: “Nuestra tesis

es, pues, que el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo” (p. 161).

### **La crítica de la conciencia estética en Bourdieu**

Es convergente con la crítica gadameriana la que formula Pierre Bourdieu en torno a la *que llama* “disposición estética”, negando que exista una modalidad general y absoluta del juicio estético que, por el contrario, sería un asunto relativo a su particular construcción social.

La disposición estética, que por lo demás afirma la primacía de la forma sobre la función, sería en sí misma “un producto de las normas y convenciones sociales que concurren para definir la frontera, siempre incierta e históricamente cambiante, entre los simples objetos técnicos y los objetos artísticos” (Bourdieu, 1979 [1999], p. 27).

Apoyándose en observaciones de José Ortega y Gasset acerca de la deshumanización del arte, Bourdieu advierte que tal disposición estética suele desembocar en un arte impopular que rechaza lo común, lo placentero y lo accesible, fundado en la distinción social entre los que disponen y no disponen de las capacidades y los códigos para comprender la obra.

Por su parte, la estética popular rechazaría el postulado culto de la preeminencia de la forma, digiriendo mal los distanciamientos y las ambigüedades, pues tiene un anhelo de verdad y de participación que se complace en la fiesta, el circo o el melodrama. La estética popular representaría una negación de la estética kantiana, que describe la experiencia de lo bello como instancia despojada de apetencias e intereses. Esta estética popular de Bourdieu sería congruente con el *sensus communis* gadameriano.

La disposición estética, siempre con Bourdieu, implicaría una especie de agnosticismo moral y la preeminencia del gusto aristocrático

con respecto a las urgencias cotidianas de los comunes, que en el plano pedagógico conlleva la preferencia por didáctica libre y carismática por sobre la modalidad de educación institucional y universal.

## **Arte y hermenéutica**

Gadamer introduce resueltamente la hermenéutica como instrumento de la comprensión del arte, que es siempre una comprensión de tipo histórico, impulsada por la conciencia de una enajenación con respecto a la tradición.<sup>14</sup>

Dos grandes proposiciones atinentes a la orientación de la tarea hermenéutica son las de Friedrich Schleiermacher y Georg Hegel. El primero propone una tarea de reconstrucción de la vinculación de la obra de arte con su mundo original para reparar el desarraigo dado por el paso del tiempo. Por su parte, Hegel formula la idea de una integración de la tarea hermenéutica con la filosofía, entendida esta última como el ámbito de la autodeterminación del espíritu.

La hermenéutica requiere que el investigador disponga de una vinculación con el asunto que estudia y con la tradición en que se ha fundado tal asunto.<sup>15</sup>

Asimismo, la hermenéutica debe ser consciente del desarraigo del tiempo, en cuyo transcurso se deshacen la unidad y la continuidad de la tradición, suscitando sensaciones encontradas de familiaridad y de

---

14 Cornelius Castoriadis ha criticado que el enfoque hermenéutico no brinde suficiente cabida a la innovación y, además, exagere el valor del discurso (Dosse, 2014 [2018]). Objeciones similares esgrimió Jürgen Habermas en sus debates con Gadamer (García Guadarrama, 2006).

15 Mejor evitar una oposición apresurada de esta visión de la tradición y un célebre trabajo de Eric Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger, 1983 [2002]) pues este último distingue las tradiciones propiamente “inventadas” de las tradiciones en general, o “costumbres”.

extrañeza. Se trata de una tensión inevitable, en la cual se debe encontrar el punto medio, que sería el lugar por excelencia de la hermenéutica.<sup>16</sup>

## La arquitectura en el río de la historia

Contra lo que podría suponerse a primera vista, pasar del arte en general a la arquitectura no ofrece dificultades para Gadamer, más bien lo contrario: “[...] el arte más estatuario de todos, la arquitectura, es también el que ofrece claves más claras para nuestro planteamiento” (p. 181).

La arquitectura se relaciona con las referencias que la rodean en dos sentidos. Por una parte, tiene que ofrecer solución a alguna demanda de utilidad; por la otra, debe posarse en un entorno físico caracterizado por ciertas preexistencias naturales y humanas, al cual agrega su propia contribución. De esta manera, la arquitectura se relaciona con los hechos que la preceden. Sin embargo, allí no termina su trayectoria, pues “las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a orillas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo” (p. 208).

Al ser arrastrada por el río de la historia, la obra, originalmente erigida en mediación con las preexistencias y demandas de su momento, se ve sometida a nuevas exigencias y significados, ya que el río nunca retrocede.<sup>17</sup>

---

16 Sobre la formación en la investigación, véase Perrotti Poggio (2018).

17 A la manera de las interpretaciones que oscilan entre arqueología y teleología, según observa Ricoeur (1969 [2003], p. 25): “El psicoanálisis nos proponía una regresión hacia lo arcaico; la fenomenología del espíritu nos propone un movimiento según el cual cada figura encuentra su sentido, no en aquella que la precede, sino en la que le sigue; así, la conciencia es arrastrada fuera de sí, delante de sí, hacia un sentido puesto en marcha, en el cual cada etapa es abolida y retenida en la siguiente. De este modo, una teleología del sujeto se opone a una arqueología del sujeto [...] Los verdaderos símbolos contienen en potencia todas las hermenéuticas, tanto la que se dirige hacia la emergencia de nuevas significaciones, como la que se dirige hacia el surgimiento de las fantasías arcaicas”.

Tampoco la arquitectura puede ser encerrada en los límites de la conciencia estética,

El arte arquitectónico, el más estatuario de todos, es el que hace más patente hasta qué punto es secundaria la ‘distinción estética’. Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. La determinación del objetivo por el que se integra en el contexto de la vida no se puede separar de él sin que pierda su propia realidad. En tal caso se reduce a simple objeto de una conciencia estética; su realidad es pura sombra y ya no vive más que bajo la forma degradada del objeto turístico o de la reproducción fotográfica (p. 208).

En vistas de todo esto, tal vez no sería excesivamente arriesgado, vincular el esquema kantiano de las tres facultades psíquicas a la tradicional fórmula vitruviana de la arquitectura, de tal manera que la *utilitas* correspondería a la razón práctica, la *firmitas* a la razón pura y, por fin, la *venustas* al juicio de gusto estético, claro que sujeto este último a las objeciones gadamerianas.<sup>18</sup>

## Fricciones

Un resumen de las sugerencias que deja la lectura de este trabajo de Gadamer arroja las siguientes claves para la disciplina de la arquitectura: *bildung*, *sensus communis*, crítica de la “conciencia estética”, nociones del “genio” y del “río” de la historia. Algunas implican notorias fricciones con las modalidades instituidas de la actividad disciplinaria, especialmente en la didáctica y la historiografía.<sup>19</sup>

---

18 Sobre las dificultades hermenéuticas para interpretar a Vitruvio, véase Molinos y Sabugo (1994).

19 Empleamos conscientemente la voz “fricciones” en el sentido de roces o desavenen-

### *Explicación y comprensión histórica*

En las ciencias del espíritu se aspira a la comprensión, mientras que en las ciencias naturales se construye una explicación, que surge de la mensurabilidad y conduce a la predicción de los hechos. Esta distinción amerita poner en revisión las prescripciones metodológicas que siguen rodeando a la historiografía de la arquitectura a fin de extraerlas del molde de las ciencias naturales. Por eso mismo van adquiriendo mayor peso los análisis historiográficos que, como los narratológicos, remiten el éxito de un texto histórico a muy distintas variables. De todas maneras, Gadamer en absoluto niega la validez operativa de las hipótesis, pues, de nuevo, la distinción con respecto a las ciencias naturales se atiene a sus objetos más que a sus procedimientos.<sup>20</sup>

La metáfora gadameriana del “río de la historia” es esclarecedora de la doble dimensión histórica de la arquitectura, que se instala felizmente cuando guarda la debida atención a lo preexistente, pero que *a posteriori* es inevitablemente llevada por el tiempo a correlaciones imprevisibles dadas sus nuevas utilidades y sus contextos. Toda narración historiográfica debe moverse explícitamente en ambas direcciones para reconocer las condiciones de gestación y producción de la obra, como las circunstancias que la transfiguran en el tiempo.<sup>21</sup>

Para Gadamer, la historia no tiene como propósito estudiar los hechos del pasado para arribar a alguna suerte de ley que explique las acciones de los hombres o de las instituciones, sino más bien comprender las actuaciones, o más precisamente cómo ha sido que tales actuaciones pudieran suceder. Esta también había sido la postura de Croce. Hayden

---

cias y también aludiendo a la acción de “friccionar”: restregar o recordar con insistencia algo molesto.

20 No toda hipótesis conduciría necesariamente a procedimientos experimentales, pudiendo ser simplemente orientativa, como en el caso de las hipótesis judiciales.

21 Una ejercitación de este criterio dual en Sabugo (2019 a; 2019 b).

White (1973 [1992]) afirma que a fines del siglo XIX se hallaba en curso un debate específico entre los neokantianos, encabezados por Wilhelm Windelband y los neohegelianos, que seguían a Dilthey. Para los primeros, la diferencia entre ciencia e historia no reside en sus objetos sino en sus metas, pues aquella busca establecer leyes y esta elabora figuras. Para los otros, la diferencia reside precisamente en sus objetos de estudio: la ciencia se aboca a los asuntos materiales y la historia, a los asuntos del espíritu. Benedetto Croce adoptó el punto de vista de Windelband, pero modificando los términos de la antinomia, que convirtió en ciencia o “arte”, poniendo este último en el lugar de historia. A su juicio, la ciencia consiste en la inclusión de lo particular en lo general, y el arte simplemente en la representación de lo particular como tal, de manera que lo decisivo sería el contenido de las representaciones y no sus objetos de estudio.

Una conocida repercusión del pensamiento de Croce en la historiografía y la didáctica disciplinarias fue expresada por Bruno Zevi, que en sus antiguas e inolvidables conferencias porteñas invitaba a convertir en plenamente histórica la enseñanza de la arquitectura:

[...] técnica, arte, plástica, son elementos de un hecho unitario, la arquitectura, cuya dinámica puede ser aferrada, mientras tanto, sólo a través de la historia. Entonces, la arquitectura y su historia se convierten en una sola cosa, la teoría de la arquitectura se convierte en la historia de la arquitectura, por la identidad que hemos mencionado entre historia y crítica, o sea, entre historia y filosofía. Esta identidad, señores, es el último resultado del pensamiento moderno. Es el último y más grandioso resultado del pensamiento de Benedetto Croce, como de la epistemología, o sea, del pensamiento físico y científico moderno. Si en nuestra enseñanza llegamos a esta conclusión, podremos estar bien contentos, porque estaremos seguros de que la arquitectura ha entrado en la cultura moderna, de que la Facultad de Arquitectura no es ya una escuela de artes y oficios, sino que ha alcanzado el nivel universitario [...] Continuidad del pasado al presente, del presente

al pasado, intercambio ininterrumpido entre arquitectura moderna y arquitectura antigua, coloquio, conciencia del hombre y de su historia maravillosa y verdadero humanismo (Zevi, 1951, pp. 15-16).

La fricción didáctica planteada por Zevi no se compadece con las acostumbradas manipulaciones curriculares dentro de los esquemas actuales, sino con una nueva visión del conjunto que diera lugar a una redefinición de las asignaturas, si subsistieran como tales.

### *Bildung y sensus communis*

Si aprovechamos para ello el esquema de Kant (1790 [2005]), podríamos aventurar que *bildung*, precisamente por su integralidad, abarcaría todas las facultades sintetizadas en su visión de conjunto. El crecimiento y la armonía del individuo en su formación espiritual contemplaría, primero, el conocimiento dado por la razón pura y que produce leyes aplicables a los hechos naturales; a continuación, la facultad del apetecer que se desarrolla mediante la razón práctica atinente a la libertad y la voluntad y que formula preceptos morales; y la facultad del sentimiento de agrado y desagrado que da lugar al juicio y encuentra su esfera por excelencia en el arte.

Así, la formación entendida como *bildung* se opondría a una visión de la enseñanza como acumulación de contenidos cognitivos, según la cual se suelen plantear los planes de estudio e incluso los parámetros de evaluación y acreditación, reduciendo los debates a una mera distribución de horas y asignaturas.

La noción de *bildung*, según Gadamer, se apoya característicamente en el *sensus communis*, y suscita preguntas importantes sobre la situación ideológica e institucional del campo disciplinario y de su historiografía en particular. Reflexionar acerca del *sensus communis*, bien lejos de las cantinelas interdisciplinarias, apunta a observar la más relevante frontera que

separa a todas y cada una de las disciplinas de aquellos imaginarios alternativos que se hallan en coexistencia con las representaciones instituidas.<sup>22</sup>

La arquitectura moderna libró una continua batalla contra el *sensus communis*, de nuevo contamos para verificarlo con las declaraciones de Virasoro: “La gente no se acostumbra a pensar que lo que pasó debe, en ciertos casos, quedar olvidado, o al menos fuera de uso. Se empeña en mantener ideas y hábitos ajenos a las circunstancias actuales” (Martini y Peña, 1969, p. 19).

Aislada y fugaz, la experiencia de enseñanza del proyecto de arquitectura inspirada por Tony Díaz en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, puede ser plausiblemente vinculada con una alineación con el *sensus communis*, cuando se invitaba a:

Regresar, entonces, los arquitectos, a la lectura de la realidad construida (y con sentido histórico) [...] para fundar una didáctica nueva que permita una enseñanza consciente de la Arquitectura. Enseñanza que no debe estar basada en la “invención” de proyectos sino en el relevamiento, conocimiento y reelaboración de los elementos de la realidad construida (Kogan, 2012, p. 10).

### ***La conciencia estética***

Una nave para guardar bicicletas es una construcción; la catedral de Lincoln es una obra de arquitectura. Casi todo lo que encierra espacio en una escala suficiente como para permitir que un hombre se mueva en él, es una construcción; el término ‘arquitectura’ se aplica exclusivamente a

---

22 Diametralmente opuesta es la visión de los actuales teóricos autopoiéticos, que defienden la completa incomunicación entre los arquitectos y el público, el cual “no tiene necesidad de entender la teoría, ya que los arquitectos se comunican con él a través de edificios y espacios diseñados” (cit. Sabugo, 2011).

edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética (Pevsner, 1943 [1977], p. 17).

Este inicio del clásico libro de Nikolaus Pevsner nos exime de mayores demostraciones. Es un indicio notorio de la “conciencia estética” aquí criticada, que informa numerosísimos estudios históricos.

La historiografía de arquitectura se encuentra permanentemente ante el dilema de enfocar su objeto bajo todas sus dimensiones y circunstancias o bien someterse una vez más a esa “conciencia estética”, que frecuentemente se manifiesta como discurso de los estilos, al precio de desgarrar su objeto de sus contextos y, por consecuencia, del *sensus communis*, que es por naturaleza ajeno a esa separación.

### *El genio, el tronco y el follaje*

Mario Sabugo (2014) intenta establecer las relaciones entre diversas áreas curriculares de la arquitectura, para lo cual adopta irónicamente la metáfora del “tronco” y el “follaje”, a fin de calificar respectivamente a las asignaturas proyectuales y no proyectuales. Se pregunta hasta qué punto una enseñanza sistemática y a la vez no transmisiva de la historia de la arquitectura puede subsistir en el contexto académico actual, bajo la hegemonía de las asignaturas “troncales”. En estas, la enseñanza se cumple en ausencia de un programa o corpus teórico propiamente dicho, por lo cual descansa sobre todo en la figura carismática del profesor, cuyo nombre, significativamente, suele extenderse al nombre de la cátedra. Es difícil desvincular esos rasgos de la descripción kantiana del “genio” y sus nulas capacidades didácticas en el marco de la “conciencia estética” sometida a crítica tanto por Gadamer como por Bourdieu, que le otorga una referencia social y didáctica aún más explícita, tachándola de aristocrática y opuesta a la educación universal.

## Bibliografía

- BLANCO, C. (2015). “La vigilancia epistemológica en Ciencias Sociales: un compromiso ineludible. Reflexiones desde la sociología del conocimiento de Pierre Bourdieu”, en *Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- BOURDIEU, P., CHAMBOREDON, J. y PASSERON, J. (1973 [2002]). *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (1966 [2003]). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata/Grupo Editor Montessor.
- (1979 [1999]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus/Santillana.
- CROCE, B. (1913 [1967]). *Breviario de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- DOSSE, F. (2014 [2018]). *Castoriadis: una vida*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- GADAMER, H. (1975 [1977]). *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- (1982 [2002]). *Verdad y Método II*. Madrid: Editora Nacional.
- GANIASTAS, V. (1988). “Interpreting new architecture in old settings. The ontological hermeneutics of Gadamer”, en *Edinburg Architecture Research*, Vol. 15 (pp. 54-66).
- GARCÍA GUADARRAMA, J. (2006). “El debate Gadamer-Habermas: interpretar o transformar el mundo”, en *Contribuciones desde Coatepec*, n.º 10 (pp. 11-21).
- GEERTZ, C. (1973 [2005]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- HOBSBAWM, E. y RANGER, T. (Eds.) (1983 [2002]). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HORLACHER, R. (2014). “¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana”, en *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, n.º 51 (1) (pp. 35-45).

- HUGO, V. (1827 [1977]). *Cromwell*. México DF: Editores Mexicanos Unidos.
- KANT, I. (1790 [2005]). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- KOGAN, C. (2017). “El diseño como colección intencionada de arquitectura: el proyecto en los talleres que Tony Díaz dirigió en La Escuelita y en la nueva FADU (1976-1987)”, en *Estudios del Hábitat*, n.º 15 (pp. 1-22).
- LORCA GÓMEZ, O. (2007). “Gadamer y la obra de arte”. En <http://repositorio.uchile.cl/> (Consulta: 6 de noviembre de 2019).
- LYOTARD, J. (1973 [1979]). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MARTINI, J. y PEÑA, J. (1969). *Alejandro Virasoro*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.
- MAZA, L. (2005). “Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer”, en *Teología y Vida*, Vol. XLVI (pp.122-138).
- MOLINOS, R. y SABUGO, M. (1994). “Rómulo Vitruvio”, en *Summa +*, n.º 8 (pp. 56-57).
- MOLINOS, R., SABUGO, M. y SALOMÓN, M. (2012 a). “El Manantial (I): ¿Quieres ser Howard Roark?”, en *Summa +*, n.º 123 (pp. 126-127).
- (2012 b). “El Manantial (II): Uno contra todos”, en *Summa +*, n.º 124 (pp. 126-127).
- MORKOÇ, S. (2003). “Art History And Architectural Symbolism: A Hermeneutical Critique”, en *Architectural Theory Review*, Vol. 8, n.º 2 (pp. 124-133).
- PERROTTI POGGIO, J. (2018). *La formación de jóvenes investigadores en Arquitectura. Saberes, vínculos y deseos*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.
- PEVSNER, N. (1943 [1977]). *Esquema de la Arquitectura Europea*. Buenos Aires: Infinito.
- RAND, A. (1943 [1958]). *El manantial*. Barcelona: Planeta.

RICOEUR, P. (1965 [2012]). *Política, sociedad e historicidad*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (1969 [2003]). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ MIGUELES, E. (2013). “Crítica y Hermenéutica”, en *Estudios Políticos*, n.º 28 (pp. 1-11).

SABUGO, M. (2011). “Acerca del parametricismo y la autopoiesis”, en *Summa +*, n.º 120 (pp. 127-128).

----- (2014). *El tronco y el follaje. Imaginarios de la enseñanza de la historia de la arquitectura y los diseños*. (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, conferencia inédita).

----- (2019 a). “Belleza y horror en Steinhof (I)”, en *Summa +*, n.º 171 (p. 125).

----- (2019 b). “Belleza y horror en Steinhof (II)”, en *Summa +*, n.º 172 (p. 125).

----- (2019 c). “Verdad, método y arquitectura: una lectura historiográfica de Hans-Georg Gadamer”. *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 232 (pp. 1-25).

SZAMBIEN, W. (1989 [2000]). *Schinkel*. Madrid: Akal.

WHITE, H. (1973 [1992]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

WORRINGER, W. (1908 [1953]). *Abstracción y naturaleza*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

ZEVI, B. (1951). *2 conferencias*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

## Imaginarios del dormitorio en *La casa del ángel*

El presente trabajo —inscripto dentro de la tesis de maestría de la autora, denominada “Imaginarios del dormitorio. Arquitectura y literatura en Buenos Aires período 1950-1970”— propone profundizar en los imaginarios “alternativos” de los dormitorios representados en la novela de Beatriz Guido *La casa del ángel*, publicada en 1954.<sup>1</sup>

Se parte de la hipótesis que en los imaginarios “alternativos” del dormitorio expresados en novelas, predominan las imágenes de la intimidad, la muerte y el encierro. Imágenes totalmente ausentes para los imaginarios “instituidos”<sup>2</sup> del campo de la arquitectura. Desde este enfoque, se

---

1 Cabe aclarar que *La casa del ángel* es parte del corpus de novelas que conforman los casos de estudios en los que se analizan los imaginarios del dormitorio.

2 “La confrontación ‘instituido’ y ‘alternativo’ puede observarse, por ejemplo, en cómo la literatura ha pensado el habitar, los espacios y dormitorios, y cómo desde la arquitectura han sido considerados de menor cuantía por no estar ‘instituidos’. Esta investigación pretende alejarse del enfoque tradicional de ‘la ficción como reflejo de la realidad’, sustentarse en la idea que los imaginarios disciplinares parecen ser ‘reales’ solamente por estar instituidos y revalorizar de este modo los imaginarios ‘alternativos’ como otra ‘cosa’ creada desde la imaginación y que como tal son una fuente válida para acercarnos al estudio del espacio” (Bril, 2018, p. 5).

entiende a los imaginarios como “la totalidad de las representaciones en sus diferentes formas y géneros, entre ellos la ciencia, el arte, la filosofía, la ideología, la utopía, el mito, la poesía, etc.” (Sabugo, 2015, p. 107).

Este trabajo se estructura en tres secciones, la primera se enfoca en recuperar algunas visiones sobre el dormitorio que proponen pensar la dimensión simbólica y el papel que juega la narrativa y lo imaginario. Luego, se recuperan algunos estudios y críticas sobre la narración de Guido con el objetivo de repensar la relación entre imaginarios y “realidad”, que particularmente aparece en el debate de sus novelas. Finalmente, se profundiza en las imágenes de la intimidad, el encierro y la muerte de los dormitorios de la novela *La casa del ángel*, para caracterizar mediante las descripciones los imaginarios en torno a este sitio.

## **El dormitorio poético**

A continuación se revisarán algunas de las ideas propuestas por Virginia Woolf, Gastón Bachelard y George Perec para dar cuenta del aporte de la literatura y la imaginación en la comprensión de los imaginarios del dormitorio.

Woolf, en su ensayo *Un cuarto propio* de 1929, plantea como disparador que: “para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (Woolf, 1929 [2014], p. 18). En este mismo sentido, afirma que por cuestiones sociales y culturales las mujeres precisan un “cuarto con cerradura en la puerta si quieren escribir novelas o versos” (Woolf, 1929 [2014], p. 140); destaca que la posición en que ha estado ubicada históricamente la mujer ha sido claramente de inferioridad a la del hombre. Woolf ve en el “cuarto” el símbolo de la independencia y lo asocia con la femineidad, pues entiende que las mujeres han estado allí millones de años, impregnando las paredes de su fuerza creadora (Woolf, 1929 [2014]). También remarca que muchas de esas vidas en esos cuartos no

fueron registradas. Detecta que lo cotidiano ha desaparecido frente a los hechos históricos destacados, y así remite a la triste imagen de la ausencia o del ocultamiento de la mujer y sus problemáticas “[...] la acumulación de vidas ignoradas” (Woolf, 1929 [2014], pp. 121).

En cuanto a la novela, Woolf ofrece una atractiva representación, que implica pensar el conflicto que esta nos presenta frente a la vida:

Si cerramos los ojos y pensamos en la novela como un todo, parece una creación que repite la vida como un espejo, aunque por cierto, con simplificaciones y deformaciones innumerables. De cualquier modo, es una estructura que deja una forma en la mente [...]. Esa forma, pensé, [...] despierta en nosotros la clase de emoción apropiada. Pero esa emoción enseguida se mezcla con otras, porque la «forma» no está hecha por la relación de una piedra con otra piedra, sino por la relación de un ser humano con otro ser humano. (Woolf, 1929 [2014], p. 99).

Con esta visión, entiende que las novelas generan emociones diversas en los lectores, y que en cierta medida chocan con nuestra vida y con lo que somos. Así postula que “La vida entra en conflicto con algo que no es la vida. De ahí la dificultad de llegar a un acuerdo sobre las novelas, y el dominio inmenso que tienen sobre nuestros prejuicios íntimos” (Woolf, 1929 [2014], p. 99). Del cuarto del que habla Woolf, no se dan precisiones físicas, no sabemos mucho en qué tipo de la casa se ubicaba, ni cómo era espacialmente, pero sí se pueden identificar y sintetizar cuáles eran las imágenes con los que estaba impregnado. El cuarto se cruza con las imágenes de la intimidad, el poder, la independencia, la propiedad, el encierro y el aislamiento. Muchas de estas imágenes las encontraremos en *La casa del ángel*.

Desde su estudio fenomenológico en *La poética del espacio* de 1958, Bachelard explica que “de los valores de intimidad del espacio interior, la casa, sin duda alguna, es un ser privilegiado” siempre que se

la considere en “su unidad y su complejidad” (Bachelard, [1957] 2011, p. 33). En sintonía con esta visión, entiende que la casa ofrece “imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes”, y que para poder abordar esas imágenes de la intimidad, no sería suficiente pensar la casa como un “objeto”, sino que habría que superar los límites de la descripción (Bachelard, 1957 [2011], p. 33).

Define la casa como “nuestro rincón en el mundo”, “nuestro primer universo” “un cosmos” (Bachelard, 1957 [2011], p. 34). En esa casa que Bachelard explora, pretende dar cuenta de cómo la imaginación trabaja cuando se ha encontrado “albergue” y cómo su potencia puede construir muros infranqueables o hacer temblar cualquier estructura. Así revaloriza el papel de la imaginación, porque para él, el ser “vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard, 1957 [2011], p. 35). Dentro de los “beneficios” de analizar la casa destaca:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos [...] Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas (Bachelard, 1957 [2011], p. 36).

La imaginación, para el autor, no puede disociarse de la memoria, por ello dice que la casa no se vive sólo en el día o en la historia, sino también por los sueños de las otras casas que se han habitado, que como recuerdo se vuelven presente. En esta complejidad que implica la casa, Bachelard reconoce que sin quebrar el equilibrio entre memoria e imaginación se puede “sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada. En los poemas,

tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (Bachelard, 1957 [2011], p. 36).

En particular sobre los recuerdos, Bachelard justifica por qué el hombre no puede pensarse por fuera del espacio, el tiempo es una noción construida que no tiene representación en los ensueños. Bachelard enuncia al respecto:

[...] gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue [...] volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. [...] Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser [...] Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa [...] (Bachelard, 1957 [2011], pp. 38-40).

En cuanto al dormitorio, el autor no brinda una definición completa de qué significa este espacio, pero sí aclara que para él “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard, 1957 [2011], p. 35). Esto permite pensar que muchas de las imágenes y reflexiones que hace de la casa son válidas para sus partes. En el caso del dormitorio se podrían considerar las imágenes de los rincones, los cajones, los cofres y los armarios.

Situándose “en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía” (Bachelard, 1957 [2011], p. 44), Bachelard profundiza en la vinculación entre el que narra un cuarto y el lector que lo lee. De este modo, explica que cada vez que se “‘escribe un cuarto’, se ‘lee un cuarto’, se ‘lee una casa’” (Bachelard, 1957 [2011], p. 44). Aunque esta interpretación resulta atractiva desde las imágenes, quizás soslaya la complejidad y particularidad de las partes. No sería apropiado entender que la lectura de una de sus partes define el todo, pero sí comprender que estas hablan también de la casa. En esta línea, el autor ofrece una imagen clara:

[...] a la primera abertura poética, el lector que “lee un cuarto”, suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Queríamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Queríamos interesar al lector en nosotros mismos [...] Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo (Bachelard, 1957 [2011], p. 44).

Esta frase sintetiza muy concretamente uno de los atributos más destacados de la literatura, y su potencia para producir imágenes, tanto en el que escribe como en el que lee. Y más aún, Bachelard abre la puerta para pensar el cuarto y la inmensidad y complejidad de sus imágenes. Esta conceptualización es clave para trabajar los imaginarios del dormitorio en el contexto de las novelas, porque no debe desconocerse que probablemente con cada lectura que se realice de los dormitorios, que presentaremos más adelante, estas generen imágenes distintas en quien las lea.

Otro autor que imagina y razona sobre el espacio es Perec. En su texto *Especies de espacios* de 1974, busca mirar los “espacios mucho más próximos”, la ciudad, el campo, los pasillos, aquellos espacios donde “vivimos” (Perec, 1974 [2001], p. 23). Para Perec, “los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones” (Perec, 1974 [2001], p. 25). Afirmo que vivir es pasar de un espacio intentando no golpearse. En este texto, reflexivo y personal, el autor decide abordar, entre otros espacios, la “habitación”. Destaca el valor del recuerdo y la memoria, describe en primera persona cómo esos lugares donde durmió se convierten en espacios que puede reconstruir y revivir a partir de los detalles que ha memorizado.

Conservo un recuerdo excepcional, incluso creo que prodigioso, de todos los lugares donde he dormido, salvo los de mi primera infancia —hasta que acabó la guerra— que se confunden todos en a grisalla indiferenciada de un dormitorio de colegio. Para los demás me basta simplemente,

cuando estoy acostado, con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelven a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación (Perec, 1974 [2001], p. 43).

Este papel otorgado al espacio coincide con lo que con mayor detalle explora Bachelard ([1957] 2011) sobre cómo el hombre sólo puede pensarse en el espacio. Y cómo ese espacio no se suscribe a los espacios “reales”, sino también a todos aquellos espacios donde hemos vivido a lo largo de nuestra historia.

Estos autores y su forma de entender la imaginación y lo poético para pensar las imágenes de la intimidad, de la casa y del dormitorio nutren el espíritu y el enfoque con los que nos acercaremos en este trabajo a las imágenes del dormitorio.

## **La narrativa de Beatriz Guido**

Este trabajo no pretende construir un estudio de la narrativa de Guido, pero no puede desconocerse el aporte de comprender desde una perspectiva histórica y literaria cuáles han sido los debates que cruzaron su obra y, en particular, qué se ha dicho sobre *La casa del ángel*. Se han encontrado en esta autora discusiones en torno a la “realidad” de sus novelas y la noción de “realismo” que contribuyen tanto a la comprensión de este trabajo, como a la investigación general sobre los imaginarios, la cual busca confrontar el postulado de la literatura como reflejo de la realidad.

Dentro del campo de la literatura y contemporáneos a Guido, se identifican autores que de manera crítica se expresaban sobre sus nove-

las. En 1955, en *Centro. La Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* se publica una fuerte crítica a la novela *La casa del ángel*. Allí, no sólo se cuestiona el premio Emecé recibido por la misma en 1954, sino que hasta se pone en duda si tiene las características para ser considerada una novela: la definen como una “incoherente expresión de balbuceo psicológico”. Asimismo, se critica el “inconexo relato con su insistente descripción de un ambiente falso, que se ve no vivido” (J. G., 1955, p. 106) aludiendo de este modo a la clase social de Guido, aclarando que carece de talento y que probablemente su reconocimiento provenga de que “cuenta con amigos en todos los ambientes” (J. G., 1955, p. 107).

Desde una lectura histórica, las críticas sobre “la realidad” cobran sentido al leerlas a la luz de las ideas expresadas por Juan Portantiero en *Realismo y realidad en la narrativa Argentina* de 1961. El autor pone en perspectiva la década de los cincuenta y plantea que esta se puede caracterizar por el problema de la relación entre “el intelectual y la realidad” (Portantiero, 1961 [2011], p. 35). Portantiero conecta el arte con lo social y político y funda su ideología en autores tales como: Karl Marx, Lenin, George Lukács, etc. Es así como retoma la noción de “realismo”<sup>3</sup> para caracterizar la nueva novelística y define realismo no sólo como “método”, sino como una “tendencia artístico-cultural” representada, por ejemplo, por David Viñas y Guido, que busca desde el pensamiento “comprometido” una nueva relación entre “los intelectuales y el pueblo-nación” (Portantiero, 1961 [2011], p. 87).

Portantiero destaca en estos jóvenes escritores una “toma de conciencia con la desagradable realidad” (Portantiero, 1961 [2011], p. 89)

---

3 “El realismo, entonces, entendido como forma de ‘aprehensión consciente de tendencias reales en la profundidad de la esencia de la realidad’ [...] Pero al margen de esta caracterización general del realismo, al margen de considerarlo como método propio del arte, queda otro aspecto a precisar el que más interesa a los efectos de este trabajo: el realismo como tendencia artístico-cultural, enfrentando a otras tendencias, nutrido sucesivamente con los aportes totales de cada etapa de conocimiento humano” (Portantiero, 1961 [2011], p. 58).

forzada en este caso probablemente por la coyuntura del peronismo –hecho histórico-social que permitió el “reencuentro entre los intelectuales y la realidad mediante la ruptura [...] de viejas correspondencias que ya no funcionaban” (Portantiero, 1961 [2011], p. 87). A Guido le crítica que en sus novelas no pudo casi nunca fusionar el hecho histórico y el hecho individual; esto lo sustenta en el supuesto “déficit en el conocimiento de la realidad que se aspira recrear” (Portantiero, 1961 [2011], p. 87).

Un aspecto clave que se desprende del discurso de Portantiero es la creencia válida de que hay una “realidad” para contar, además de otorgarle al artista y al arte la responsabilidad de comprender y nombrar esa realidad. Más allá de las cuestiones puntuales, puede reconocerse en el discurso una lucha ideológica por institucionalizar dentro del campo de la literatura una nueva generación de escritores.

En 1968, en la colección *Capítulo*, en el fascículo<sup>4</sup> n.º 53 dedicado a la generación del 55, hay un apartado sobre Guido. En este se dice, sobre *La casa del ángel*, que fue “ejecutada con habilidad e imaginación, se inserta, como se ha dicho, en la tradición de la narrativa psicológica [...] y no aporta, en rigor, elementos inéditos para esta clase de literatura” (*Capítulo* n.º 53, 1968, p. 1262). Al tener que definir en su conjunto la narrativa de Guido se enuncia de forma crítica:

[...] constituye un ejemplo nítido del pasaje de una literatura de viejo cuño, sustentada en la perfección de la forma y en la justa expresión [...], a una forma de narrar que atiende ante todo a los problemas históricos y sociales del país [...] Precisamente por esa situación de transición, no alcanza todavía a desprenderse de los procedimientos típicos de vocación primeriza (*Capítulo* n.º 53, 1968, p. 1262).

---

4 Fascículo preparado por Luis Gregorich, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y lectura final a cargo de Adolfo Prieto.

En otra revista de la época, *Los libros*, Beatriz Sarlo Sabajanes (1970) —en su reseña de *Escándalos y soledades*— vuelve a tratar lo histórico asociado a la noción de “realidad” pero agrega la figura del que “espía”, refiriendo a la posibilidad que tiene Guido por su posición social de poder “espíar” y “mostrar con inocencia: ellos son así”. Sobre lo histórico, Sarlo (1970, p. 6) habla de “deshistorizar la historia” criticando principalmente cómo Guido transforma la historia en algo “totalmente inverosímil”. Al referir a lo verosímil se opone a lo que este trabajo busca reivindicar sobre el lenguaje y el vínculo con la realidad, más precisamente expresa:

Beatriz Guido parece haber registrado que lo verosímil de un texto se define no en su relación con lo real sino en su relación con el lenguaje. Pretende subrayar la verosimilitud con la inserción de pequeños detalles, con nombres, con presencias (Palacios, Ismael Viñas, Perón, Guevara); a partir de allí se decide a largarse en una carrera hacia el absurdo (Sarlo Sabajanes, 1970, p. 6).

En los últimos años son varios los trabajos que proponen una relectura de la producción de Guido. Se trata de investigaciones que buscan revalorizar su obra y ponerla al nivel de importancia de otros escritores del siglo XX. En este sentido, es Myriam Pirsch quien resignifica la relación de la narración de Guido con la “realidad”. Pirsch (2013) resume en los siguientes conceptos las constantes que han dicho los contemporáneos sobre Guido “compromiso, verosimilitud, novela histórica, crónica, testimonio, realidad, denuncia, reflejo, fidelidad” (Pirsch, 2013, p. 1), estos aluden al realismo en el que se proclama Guido. Pirsch cuestiona la crítica de Portantiero sobre el desconocimiento de Guido de la realidad al que refiere como “especie de inventario minucioso del mundo exterior” (Portantiero, en Pirsch, 2013, p. 1). Afirma que a Guido la reconocían dentro del “realismo” porque en sus obras se identificaba el tiempo y el

lugar, pero la alejaban por la manera en que proponía “mostrar’ esa parte de la historia” (Portantiero, en Pirsch, 2013, p. 1). La autora vuelve a hablar de una mirada que “espía”, concepto que la lleva a entender por qué seguramente Guido observaba las mismas cosas, pero no las veía de igual forma. Así, apoyándose en Ángel Rama, la autora explica:

[...] la parcialidad de esa mirada no como una limitación sino como un recurso, uno entre los tantos que organizan un mundo novelístico para el cual el realismo resulta insuficiente, porque la aspiración realista de dar cuenta del mundo como totalidad resulta insuficiente para representar lo que se ve. Frente a esa imposibilidad, la mirada se opaca y se vuelve ambigua (Pirsch, 2013, p. 2).

En sintonía con el marco teórico que sustenta la posibilidad de cuestionar “la literatura como un reflejo de la realidad” se plantea si los razonamientos no deberían conducir a debatir la realidad como una construcción (Berger y Luckmann, 1966), más que plantear la disyuntiva desde dónde se mira la realidad.

### *La casa del ángel*

La historia se ambienta en la década de los veinte, transcurre principalmente en una casa del barrio de Belgrano, más precisamente en Cuba y Sucre. Ana Castro narra su historia en primera persona, es la menor de tres hijas de una familia acomodada de Buenos Aires. Su padre se desempeña en la política, cuestión que marca los principales acontecimientos que se dan en la casa en torno al duelo que afronta el diputado Pablo Aguirre por las acusaciones en el Congreso. Ana relata algunos pocos años de su vida, su transición entre la niñez y la adultez, y hace un recorte de aquellos días marcados por el duelo.

En la novela se mezclan los hechos concretos narrados por Ana y sus pensamientos, hay un juego entre lo que parece “real” y la “ficción”. Ella expresa ya en las primeras estrofas del relato “nunca he sabido si esas personas que vienen por mí son fantasmas o seres reales” (Guido, 1954 [2008], p. 18). Las dos dimensiones que prevalecen en los cuartos son la de la intimidad y la muerte. Ana presenta una visión ingenua de la vida y un gran temor por lo prohibido y el pecado, donde la familia y la religión juegan un papel clave.

La narración oscila entre el presente en que se cuenta la historia y los recuerdos que marcaron la vida de Ana. El texto se estructura en un único relato sin capítulos, no se emplean grandes recursos metafóricos, pero sí aparece una dimensión simbólica interesante para profundizar. Los escenarios se centran en la casa de Ana y algunos pocos barrios de la Ciudad de Buenos Aires que son mencionados directamente. Aunque hay una clara referencia a la ciudad “real”, es bastante fragmentada y se convierte en un telón de fondo para los acontecimientos de la novela.

Aunque la casa de Ana –también llamada la “casa del ángel”– es el sitio que más aparece, cuenta con pocas descripciones sobre la configuración de su espacio interior; a pesar de esto, es factible, mediante fragmentos, reconstruir las imágenes que ofrecen los “cuartos”. En cuanto a la arquitectura de la casa, Ana la caracteriza de la siguiente forma: “su estilo es el de un decadente fin de siglo, con un ángel de piedra en la terraza del primer piso [...] El parque, con una verja de lanzas doradas, la abraza por los cuatro costados” (Guido, 1954 [2008], p. 25).

*Imágenes de la intimidad*

A lo largo de la novela son varias las instancias en que las imágenes de la intimidad se representan en los cuartos.<sup>5</sup> Ana encuentra en su cuarto un espacio para desarrollar muchas actividades. Entre estas menciona rezar y escuchar las lecturas e historias de Nana sobre el Apocalipsis junto con sus hermanas, las cuales disfruta desde su cama, y se inquieta. Ana también elige su cuarto como lugar para escribir en su diario: “Cuando estuve sola en mi cuarto saqué el cuaderno y escribí” (Guido, 1954 [2008], p. 80). Incluso como espacio donde tener la libertad de imaginar “ciudades eternamente iluminadas, fuegos de artificiales, y ángeles apocalípticos” (Guido, 1954 [2008], p. 26). Es su cuarto el lugar para recrear esas historias de amor que ve en el cine o leer los libros robados del cuarto de Nana. Ana crea un mundo propio en la intimidad de ese espacio que no tiene correlato fuera de este.

El cuarto desde lo metafórico es para Ana el lugar donde los pensamientos pueden ser privados. Al contar una visita al cine, y hablar de las imágenes de un beso como “la categoría máxima del pecado” (Guido, 1954 [2008], p. 20), Ana dice, tras explicar que su madre intentaba distraerlas de las imágenes de la pantalla:

Yo sentía mi butaca más amplia, como un cuarto cerrado; no se adivinaban mis pensamientos y, cuando llegaba el beso de los actores, podía ruborizarme y bajar la mirada, sintiendo en mí el extraño placer que producen la vergüenza y el pudor (Guido, 1954 [2008], p. 20).

La desnudez y la sexualidad son imágenes que también dan cuenta de la dimensión de la intimidad. Hay una escena de Isabel, hermana de Ana,

---

<sup>5</sup> Emplearemos “cuarto” en el análisis de las imágenes del dormitorio ya que es el término utilizado por Guido.

que tras hablar de su deseo de tener un camisón de tul negro, mirarse frente al espejo y observar su camisón de franela rosa, opta con rebeldía por dormir desnuda. Ana ve esta actitud de su hermana con incompreensión y piensa en cómo será su confesión ante el padre Domingo (Guido, 1954 [2008], pp. 21-22). Ana asume su vergüenza y dificultad para comprender el mundo adulto que la rodea.

Para Ana, la sexualidad es una gran intriga, aparece a veces como interrogante y otras como pecado; aunque ansía preguntar, es la vergüenza la que la domina. Además parece estar rodeada de personas que buscan de alguna manera protegerla y subestimar su posible entendimiento de las cosas. Es así como ante su consulta de si las personas que se aman en la tierra se llevan a la eternidad, Vicenta, empleada de la casa, le susurra tras contarle una historia: “Alguien verá el cielo raso reflejado en sus ojos” (Guido, 1954 [2008], p. 39). Estas simples palabras llevan a Ana a pensar en aquellos cielorrasos que cubren los distintos cuartos, a imaginar qué tipo de cielorraso le gustaría ver. Para finalmente caer en la cuenta y reflexionar que: “para que alguien viera el cielo reflejado en mis ojos tendría que estar encima de mi rostro, y yo acostada boca arriba” (Guido, 1954 [2008], p. 40).

Otra escena en la que Ana vuelve de manera fugaz a confrontar la sexualidad y la cama, se presenta en el momento en que unos primos de manera burlona la desafían sobre su poca edad e ignorancia. Es así como le muestran desde la lejanía con una caña de pescar imágenes, primero, de un cuadro con una pareja desnuda y, luego, de dos personas en una cama, hecho que Ana cuenta de la siguiente manera:

[...] delante de mis ojos vi la imagen grotesca de un hombre y una mujer semivestidos. Primero pensé que las dos personas simulaban un juego en una cama; pero después comprendí que en ese juego había algo terrible, oscuro, siniestro. Sin embargo, no podía apartar los ojos de la lámina (Guido, 1954 [2008], p. 94).

Ana vive la sexualidad no sólo como un tabú, sino con mucho pesar y culpa, esto también se muestra cuando empieza a notar cambios en su físico a partir de las imágenes que le devuelve el espejo y que decide ocultar con sus ropas. Entiende que esas transformaciones la alejan de su niñez y la acercan a un mundo adulto que no logra comprender, pero que le genera cierta atracción e intriga.

Es en la “habitación de huéspedes” (Guido, 1954 [2008], p. 116) de la casa del ángel donde se dan los hechos que resignifican toda la novela, es en unos pocos párrafos que sin expresarlo abiertamente se describe el abuso de Ana por parte de Pablo Aguirre la misma noche del duelo. Es en ese cuarto como telón de fondo donde se derrumba la vida de Ana. Tras cenar con toda la familia como preludio al duelo, Ana se retira con Julieta a su cuarto. Julieta pretende rezar mientras Ana busca distraerla y mirar por los ventanales con el objetivo de conocer qué era lo que sucedía en el parque. Luego, se retira a su cuarto donde desde su cama intenta saber cómo seguía todo. Es tal su inquietud por los acontecimientos que decide dirigirse a la habitación de huéspedes donde se alojaba Pablo Aguirre.

Después de golpear la puerta, Ana ingresa en camisón a la habitación y para justificar por qué estaba allí, cuenta “yo me adelanté mientras abría el cuello del camisón —como para explicar mi presencia—, saqué mi escapulario y en puntas de pie, se lo coloqué en el cuello pasándolo por encima de su cabeza” (Guido, 1954 [2008], p. 116) aclarando que se lo enviaba su madre, actitud que Aguirre agradece con una sonrisa. Pero en ese instante, Ana reconoce “yo seguía clavada a su lado. No podía retroceder. Después ya fue demasiado tarde. Durante una hora no hice más que defenderme. Sin embargo, no podía gritar. Ni siquiera pensé en gritar. Me defendí desesperadamente, sabiendo de antemano mi derrota” (Guido, 1954 [2008], pp. 116-117). Sobre la configuración espacial de la habitación no hay menciones, pero Ana sí describe ciertos objetos en su deseo por escapar.

Rodé por la alfombra. Me defendía detrás de las patas barrocas y sólidas de la cama; me envolvía en las colchas de brocato y esperaba que volviera a encontrarme. Cuando sentí como rodaban los portarretratos amarillentos de mi familia [...]

Fue un grito de dolor, de odio y de soberbia. Me levanté como pude. Él quedo tendido en la alfombra. Abrí la puerta y la volví a cerrar sin mirar para atrás. Caminé lentamente hasta mi cuarto y me acosté en la cama a esperar [...] Apreté los dientes para reforzar mi deseo: su muerte (Guido, 1954 [2008], p. 117).

Este cuarto condensa varias imágenes, no sólo la del control, sino que se suma la de la muerte, la sexualidad, la intimidación y las asimetrías vividas por las mujeres. Este espacio es el ámbito donde Pablo Aguirre impone su figura para dominar a Ana y transformar toda su existencia. Ella siente que desde ese día, no sólo él ejerce “una posesión absoluta” de ella (Guido, 1954 [2008], p. 18), sino que ya nada tenía sentido. Las imágenes son expresadas de una manera tan sutil que casi no reflejan la atrocidad de lo sucedido. Esto conforma parte de aquello que está prohibido, pero ocurre en los interiores de los dormitorios, es ese secreto que queda oculto entre las cuatro paredes. Ana guarda los acontecimientos como un secreto, en ella opera la posible culpa de haber hecho algo mal, más aún, casi como si mereciera lo sucedido.

### *Imágenes de encierro*

En los cuartos de la casa del ángel, el encierro aparece en situaciones concretas en las que los personajes son forzados u optan por encerrarse en sus cuartos como mecanismo de aislamiento. Ana narra que su hermana Isabel “había estado todo el día encerrada en su cuarto” (Guido, 1954 [2008], p. 21) tras su indignación por no poder tener la libertad

de vestirse a su gusto. O también explica cómo su madre tras disgustarse con su marido por el duelo en la casa decide estar “todo el día encerrada en su cuarto” (Guido, 1954 [2008], p. 24). Aquí se expresa cómo el enojo se convierte en el sentimiento que fuerza a los personajes a aislarse, y el lugar elegido de toda la casa son sus propios dormitorios.

En otra escena, luego de escribir en su diario sobre los acontecimientos que iban a suceder al día siguiente por el duelo y sus deseos de poder presenciarlo, y sobre esas fantasías que crea alrededor de la figura de Pablo Aguirre, Ana reconoce que probablemente le prohíban asistir a dicho evento, y por ello dice “aunque nos encierren en nuestros cuartos, trataré de escaparme; presenciaré ese duelo” (Guido, [1954] 2008, p. 36). Esto marca el imaginario que opera para el dormitorio como lugar de encierro o reclusión. En otro momento, ya desde la propia voluntad de aislarse y que no la vean, resalta “me encerré en mi cuarto” (Guido, 1954 [2008], p. 113) para poder con libertad recortar una fotografía de Pablo Aguirre y escribir un poema en su diario.

### *Imágenes de la muerte*

Las imágenes de la muerte están presentes a lo largo de toda la novela. La muerte aparece en distintos pensamientos de Ana entre los que se destacan: su lectura del duelo, los interrogantes que esta le despierta, y el miedo e incertidumbre que tiene sobre su propia muerte. Tras un episodio en el que el coche en que viajaba Ana atropella a un transeúnte, y su hermana Isabel dice “-Casi lo matamos-”, Ana reflexiona sobre la fragilidad de la vida y sobre cómo nunca “me había detenido a pensar que yo también podía morir como ellos [pájaros, hormigas, moscas]” (Guido, 1954 [2008], p. 27). Luego de esta escena en casa escribe en su diario “Ahora sé que puedo morir [...] Lo único que me importa de la muerte es la soledad. Mi peor castigo sería que me condenaran a pasar toda la eter-

nidad sin ningún rostro” (Guido, 1954 [2008], p. 27). Aunque no está explicitado, se puede comprender que esta escena sucede en el cuarto.

La muerte de manera más metafórica aparece con el encierro en el cuarto. Ana dice “Dormía tranquila; pensaba que Celina velaba mi sueño. Esa noche de noviembre desperté sobresaltada; creí ahogarme en ese cuarto cerrado” (Guido, 1954 [2008], p. 108). En otra circunstancia, Ana relata “Me acosté en la cama, debajo del mosquitero color marfil. No podía respirar, me ahogaba, la cama y el cuarto giraban vertiginosamente” (Guido, 1954 [2008], p. 115).

## **Reflexiones finales**

Retomando la hipótesis inicial sobre los imaginarios del dormitorio, se observa que en este sitio se dan imágenes que no se vislumbran para otras partes de la casa. Más aún, se identifica que las problemáticas representadas en la novela resultan inconmensurables en términos de la disciplina.

El recorrido por el estado del arte de la narrativa de Guido permite dar cuenta de cómo fue leída e interpretada la autora tanto en su tiempo como posteriormente. La propuesta aquí efectuada ha incorporado lo espacial y simbólico del cuarto en este relato, entendiendo que es a través de este que los habitantes se expresan. Resulta curioso desde una lectura fuera del campo de la literatura, que las críticas a Guido no pueden hacerse desde el lenguaje, sino que caen en lecturas de las novelas desde la autora y su contexto, entendiéndolas casi como testimonios de una clase en un determinado período. Esto resulta comprensible para textos de la época que buscaban legitimar una nueva corriente de jóvenes escritores, mediante una postura ideológica que proponía una ruptura con los escritores más instituidos.

En este sentido, hasta el momento no se han encontrado autores que tomen las novelas de Guido desde lo escrito, en otras palabras, que

puedan desprender al relato del contexto en el que fue producido y reconozcan sus novelas como “ficción” y, por ende, como parte del universo de la “imaginación”. En general, las nuevas lecturas se validan en confrontar ese relato clásico y justificar a Guido principalmente desde una nueva perspectiva de género. Pero no hay cuestionamiento sobre lo que se entiende por “realidad”.<sup>6</sup>

En cuanto al dormitorio, en comparación con las otras novelas que conforman la investigación, aunque figuran problemáticas nuevas, se identifican más cuestiones en común que rupturas. En los cuartos son escasas las escenas de felicidad, predomina la oscuridad, el tabú y la soledad. En *La casa del ángel* las imágenes se presentan con otros recursos literarios, pero sigue predominando el dormitorio como el lugar de aislamiento. La particularidad que se observa en los dormitorios de la historia, es la escasa o nula relación simbólica entre los cuartos y sus habitantes. Esto se desprende de no hallar descripciones de objetos que individualicen el cuarto con quien lo habita.

## Bibliografía

- BACHELARD, G. (1957 [1983]). *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (1966 [2001]). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BRIL, V. (2016). “Imaginarios alternativos del dormitorio en la novela “La Casa”, en *SI+*. *Configuraciones, acciones y relatos: XXX Jornadas de Investigación y XII Encuentro Regional*. Buenos Aires: FADU-UBA, Secretaría de investigaciones. Libro digital (pp. 2912-2913).

---

<sup>6</sup> Quizás el trabajo que más se acerca a tratar el tema es el de Vanina Rodríguez (2014), aunque resulta confuso en tanto carece de definiciones conceptuales.

- (2017 a). “Sobre héroes y tumbas. Imaginarios del dormitorio, el alma, el encierro y la muerte”, en Bril, V. y Sabugo, M. (Eds.). *Arquitectura y ciudad: imaginarios fronterizos*. Buenos Aires: Diseño (pp. 15-39).
- (2017 b). “Imaginarios del Dormitorio. Espacio, objetos y metáforas”, en *SI+*. *Desnaturalizar y reconstruir: XXXI Jornadas de Investigación y XIII Encuentro Regional*. Buenos Aires: FADU-UBA, Secretaría de Investigaciones. Libro digital (pp. 462-475).
- (2018 a). “Espacio literario. Reflexiones desde la arquitectura”, en *SI+*. *Campos: XXXII Jornadas de Investigación y XIV Encuentro Regional*. Buenos Aires: FADU-UBA, Secretaría de Investigaciones. Libro digital (pp. 952-965).
- (2018 b). “Imaginarios del dormitorio en novelas argentinas período 1948-1971”. *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas n.º 224* (pp. 1-30). Buenos Aires: FADU-UBA.
- (2019). “Imágenes del dormitorio”, en *SI+*. *Imágenes. Prácticas de investigación y cultura visual: XXXIII Jornadas de Investigación y XV Encuentro Regional*. Buenos Aires: FADU-UBA, Secretaría de Investigaciones. (En prensa).
- DAL CASTELLO, D. (2017). “Dejar La casa: velorios en Buenos Aires”, en *Ciudad Circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903*. Colección Tesis del IAA. Buenos Aires: IAA (pp. 87-95).
- DOMÍNGUEZ, A. (2004). “Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n.º 206, Enero-Marzo 2004 (pp. 225-235).
- GUIDO, B. (1954 [2008]). *La casa del ángel*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- J. G. (1955). “Beatriz Guido: La Casa del Ángel, Buenos Aires, Emecé, 1954”, en *Centro. La Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras*, n.º 10 (pp. 104-105).
- PASCAL, D. (1987 [1989]). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa.
- PEREC, G. (1974 [2001]). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

- PERROT, M. (2009 [2011]). *Historia de las alcobas*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela.
- PIRSCH, M. (2013). “Beatriz Guido, Una narrativa del desplazamiento”. En [https://www.academia.edu/36236797/Beatriz\\_Guido.\\_Una\\_narrativa\\_del\\_desplazamiento](https://www.academia.edu/36236797/Beatriz_Guido._Una_narrativa_del_desplazamiento) (Consulta: 27 de julio de 2019).
- PORTANTIERO, J. C. (1961 [2011]). *Realismo y realidad en la narrativa Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- REVISTA *CAPÍTULO*. (1968). n.º 53. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- RODRIGUEZ, V. (2014). “*Ticket to ride*. La emergencia de lo fantástico en La casa del ángel de Beatriz Guido”, en *Estudios de Teoría Literaria*. Revista digital, año 3, n.º 6 (pp. 105-113).
- SABUGO, M. (2001). “De ‘albergue’ a ‘vivienda’: voces de la casa para un diccionario del habitar”, en *Área*, n.º 9 (pp. 39-54).
- (2015). “Donde el barro se subleva: imaginarios ambientales en las letras del tango”, en Sabugo, M. (Dir.). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño (pp. 107-142).
- SARLO SABAJANES, B. (1970). “Beatriz Guido. El simulacro de lo peligroso”, en *Los Libros*, n.º 14 (pp. 6-7).
- WOOLF, V. (1929 [2014]). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- ZANGRANDI, M. (2016). “Polémica en tres tiempos. Debates alrededor de la saga nacional de Beatriz Guido”, en *Literatura y Lingüística*, n.º 33 (pp. 197-216).



## Representaciones alternativas de los espacios y las prácticas en las “Evitas” de Néstor Perlongher

Con su vida y escritura, Néstor Perlongher bagayó prácticas e imaginarios, a través de la frontera entre el campo popular y la institución académica.<sup>1</sup> Perlongher incluye a la popular Eva Perón como personaje en cuatro de sus escritos. Sabugo (2013, p. 23) señala que existen imaginarios alternativos que podrían convivir con, pero son “incommensurables con los instituidos en cuanto a núcleos ético-míticos, lenguajes y categorías, entre ellas el tiempo, el espacio, la relación causa-efecto, el número, la identidad, etc.”. ¿Qué espacios habitaban sus Evitas?, ¿es el de Perlongher un imaginario alternativo del habitar? y, de ser así, ¿cuáles son sus núcleos ético-míticos, lenguajes y categorías? Este trabajo

---

1 Miembro fundador del Frente de Liberación Homosexual (FLH), Perlongher estudiaría Sociología en la UBA y se doctoraría en antropología urbana en la Universidad de Campiñas, donde también enseñaría, con una tesis sobre la prostitución masculina. Volvió a doctorarse en Francia pero además de publicar textos académicos, publicó en *El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *Fin de Siglo*, y el *Folha de Sao Paulo*. Experimentó la religión del Santo Daimé y escribió sobre ella. Escribió el ensayo *El fantasma del SIDA* y murió por complicaciones derivadas de esa enfermedad, en San Pablo, en 1992.

realiza un análisis de contenido<sup>2</sup> de las representaciones del habitar asociadas a Eva Perón, que aparecen en “Evita Vive” (1975), “El cadáver” (1980), “Joyas macabras” (1983), y “El cadáver de la nación” (1989); textos recopilados en *Prosa Plebeya* (2016).

## Las Evitas de los textos en sus contextos

El Frente de Liberación Homosexual (FLH) del cual en 1971 Perlongher fue miembro fundador, agregaba a su búsqueda de “liberación nacional y social” (Perlongher, 1985 [2016], p. 78) a escala macro, “reivindicaciones específicamente homosexuales” (1985, [2016], p. 78) en la micropolítica de los cuerpos, la “liberación sexual” (1985 [2016], p. 80). El FLH tuvo un “corto romance” (1985 [2016], p. 80) con la izquierda peronista<sup>3</sup> y, en ese período, Perlongher retoma la tradición de utilizar el cuerpo de Eva como objeto del discurso político (García, 2000).

“Evita Vive” literaliza dicha metáfora-slogan: “Evita” (Perlongher adopta la cariñosa nominación popular) se presenta como viva al tiem-

---

2 Para realizar el análisis de contenido nos basamos teórica y operativamente sobre todo en Pablo Navarro y Capitolina Díaz, “Análisis de Contenido”. En Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan (Coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/111254005/Navarro-y-Diaz-Analisis-de-contenido#download>. También, de manera parcial, nos basamos en las definiciones y modelización del diseño de la investigación propuesto por Klaus Krippendorff, en *An Examination of Content Analysis: A Proposal for a Framework and an Information Calculus for Message. Analytic Situations*. Doctoral Dissertation, University of Illinois, September, 1967 (p. 10). Recuperado de [http://repository.upenn.edu/asc\\_papers/250/](http://repository.upenn.edu/asc_papers/250/).

3 El acercamiento tuvo su cénit cuando los cuerpos de ambas agrupaciones se juntaron en el espacio de una manifestación callejera, teniendo como paradójico resultado su alejamiento pues el peronismo los rechazó de sus filas “El grupo gay fue atacado por peronistas de “derecha”, pero defendido por otros de “izquierda” [...] (más adelante) la Juventud Peronista negó la participación gay en sus filas” (Perlongher, 2016, p. 80).

po de su escritura (1975, [2016])<sup>4</sup>, corporizando el ideal de su autor, estaba sexualmente liberada. Este “cuento maldito” (Perlongher, 1975 [2016], p. 191), fue criticado también desde el peronismo porque integraba su positiva representación de Evita como madre nutricia dadora de dones con la de libertina que le adjudicaban quienes no la apreciaban; pues ambos bandos compartían la valorización negativa del arquetipo libertina, y la idea de que es incompatible con el de madre. Rompiendo la binaria disyuntiva, Evita brinda sus dones en forma de sexo: “Todos los machos del país te envidiarían, chiquito; te acabás de coger a Eva” (1975 [2016], p. 195); y de droga: “quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbién” (1975 [2016], p. 194). Al traspasarle su legitimidad a otra moral, Eva actúa como dispositivo legitimante de un imaginario alternativo.

Si bien en el futuro Perlongher mutaría de ideologías, intereses y referentes, la figura de Evita retornaría repetidamente en sus textos. En el poema “El cadáver” (Perlongher, 1980 [2016]) la denominada “Eva” está imbuida del clima epocal de una dictadura que también había encarcelado y torturado a Perlongher. Eva no ejerce placenteras prácticas de los vivos, sino que es un cadáver, cuerpo inerte objeto de prácticas ajenas que tienen una dimensión política, como su hurto.

Durante su estancia en Brasil, Perlongher publica el artículo “Joyas macabras”, comentario al libro de Horacio González *Evita. A militante no camarim*, de 1983. El autor da cuenta del uso político que se hizo del cuerpo de quien llama “Eva Perón” y luego “Eva”, en lo que parece una autocrítica:

El mito de Eva [...] fue agitado por “sectores revolucionarios” con la ilusión de tomar por asalto el ominoso aparato de la burocracia peronista. Los en-

---

<sup>4</sup> Fecha señalada en *Prosa Plebeya* (Perlongher, 2006, p. 191) aunque publicada en castellano recién en 1987 en revista *Cerdos & Peces*, n.º 11.

cantos de este atajo son tan seductores como macabros sus resultados: en el fondo de este corredor hay un cadáver (Perlongher, 1983 [2016], p. 202).

Tras publicar *El fantasma del sida*, Perlongher “se enteró que él mismo estaba infectado” (Reyna, 2018, s/n). El texto “El cadáver de la nación” (Perlongher, 1989 [2016]) está dividido en cuatro partes, en ninguna de ellas se nomina a la protagonista, pero la primera se llama “Zombi”, y propone un ser a su vez muerto y vivo (característica que cuesta disociar del diagnóstico de su autor en la era pre antirretrovirales). En la segunda parte, se alude a la dupla “cuerpo” y “alma”, donde desde cierta altura la denominada “Ella” ve cómo manosean su propio cuerpo; conciencia viva y cuerpo muerto a la vez. En la tercera parte, una voz en primera persona y por ello no nominada, instruye a su peluquero Aranda sobre cómo disponer el peinado de su cadáver. La cuarta parte complementa a la anterior dándole voz al peluquero. Perlongher luego detectaría procesos de negación del principio de identidad en los ritos en los que consumió ayahuasca (Perlongher, 2016, p. 160).

Ahora, ¿qué espacios son habitados por esas Evas y Evitas subversivas de creencias y valores instituidos?, ¿son también alternativas las categorías y las valoraciones de las representaciones espaciales concebidas, nominadas y articuladas por estos textos? Para contestar estas preguntas, el análisis de contenido partió de categorías espaciales emergentes de los textos estudiados, las cuales a su vez se relacionaron con ciertas categorías del núcleo ético-mítico del imaginario del habitar instituido, detectadas en trabajos previos.

## **Nominación de las conformaciones**

Los imaginarios del habitar se centran en las conformaciones que se vinculan con el lenguaje, pues la relación entre voces y formas “desarrolla

la función reguladora del estar de las cosas [...] instituye y estabiliza su presencia” (Doberti, s/f, p. 4). En el idioma español, la Real Academia Española (RAE) es la entidad instituida como codificador legitimado del significado de los términos, y desde ese rol delimita los objetos de la realidad a través de su definición.

Dentro de ese lenguaje instituido aparece la jerga técnica, el lenguaje científico-estatal (Lefebvre, 2013, p. 97) aplicado por las instituciones del habitar a través de sus codificaciones operativas. Los códigos urbanísticos y de construcción nominan, definen y localizan con precisión sus unidades espaciales en distintas escalas, categorizándolas (y valorándolas) según características espaciales (forma o tamaño) pero también, hijos de la razón funcionalista, según su funcionalidad para la especie humana, “usos” así legitimados (como el “Comercio: lugar para comerciar”, el “Dormitorio: lugar para dormir”, etc.) que prescriben las prácticas en cada espacio y así los valores encuentran “su expresión en comportamientos prácticos” (Ricoeur, 1965, p. 23). Ahora bien, si el imaginario alternativo produce categorías y valoraciones inconmensurables al instituido, ¿siguen esta categorización instituida las representaciones espaciales de Perlongher o son representaciones alternativas? Y, por otro lado, las prácticas que se realizan en dichos espacios ¿son sus funciones instituidas?

## **Representación del espacio a través de categorías alternativas**

El lenguaje técnico con el cual las disciplinas del habitar representan una localización, utiliza conceptos o coordenadas espaciales respecto a tres planos o ejes, o a un punto u objeto fijo, para concebir una posición relacional o mensurar una distancia. Perlongher, en cambio, puede llegar a presentar a Eva localizándola en relación con otro sujeto: “tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho” (Perlongher, 1975

[2016], p. 192). El sujeto funciona como hito y se jerarquiza la interacción antes que el escenario.

No obstante, Perlongher generalmente utiliza categorías espaciales-objetuales para localizar a sus personajes. En algunos casos nombra las localizaciones a través de categorías espaciales instituidas; pero también nombra unidades espaciales no legitimadas por la institución del habitar, como el “bajo”, barranca que en Buenos Aires cae hacia el Río de la Plata, no codificada como tal e imprecisamente delimitada hacia el norte y el sur. Eva irá a “un hotel del bajo” (1975 [2016], p. 191); y su cadáver transmigra “del Bajo a la vereda, del pozo al / Bajo” (1989 [2016], p. 204), concatenando aquí órdenes categoriales que la institución del habitar entendería como distintos.

En algún caso, Perlongher no sólo desafía al lenguaje disciplinar del habitar, sino también a la principal<sup>5</sup> institución del lenguaje español, la RAE, y en lugar de escribir “departamento”, término por ella aceptado y por lo tanto instituido, utiliza el coloquial “depto”, sugiriendo una relación asidua del hablante-habitante con el espacio. De todos modos, cuando designa al “depto de Viamonte” (1975 [2016], p. 194) Perlongher concatena este espacio lunfardo a una localización instituida (la calle Viamonte), permitiéndonos localizarla, y ratificando “La coexistencia de imaginarios, instituciones y núcleos ético- míticos instituidos dominantes con imaginarios, instituciones y núcleos ético-míticos alternativos” (Sabugo, en prensa). Pero además se nombra al “depto de los trolos” (Perlongher, 1975 [2016], p. 195), asociando ese espacio alternativo a un sujeto nominado también en lunfardo, sujeto subalterno como la mayor parte de quienes en estos textos se asocian a Evita.

---

5 Entre otras instituciones que codifican las representaciones verbales instituidas, por ejemplo, los demás “diccionarios” de cada esfera disciplinaria, administrativa, jurídica, etc.

## Representaciones alternativas de los espacios y las prácticas

En ciertas ocasiones, Perlongher describe un uso instituido (aunque poco jerarquizado) de un espacio, como el personaje que “trabajaba en un bar nocturno” (1975 [2016], p. 191); y en otras se describe un uso legal aunque nada cotidiano del espacio, como la procesión que sigue al cadáver de Eva por una no nombrada calle: “dos millones / de personas detrás [...] siguiéndola detrás de la cureña” (1980 [2016], p. 198-199). Pero se repiten los usos no legalmente habilitados para esos espacios, e incluso las prácticas de por sí ilegales, sugiriéndose que las instituciones estatales no controlan el uso y función real de los espacios por ella regulados.

En diversos casos, la función instituida del espacio se reemplaza por otra; por ejemplo, el puerto, que al igual que el “Bajo”, era utilizado “para el encuentro sexual contingente entre varones” (Simonetto, 2017, p. 10), aparece como espacio de encuentro: “un marinero negro que me había levantado yirando por el puerto” (Perlongher, 1975 [2016], p. 191). Ninguna de las dos acepciones de “yirar” (“Vagar [...] por las calles [...] (o) caminar por las calles las prostitutas en busca de clientes” —Todotango—), se corresponde con el uso codificado y permitido para ese espacio. También las codificadas funciones del departamento como vivienda u oficina se reemplazan por las de garito: “depto [...] un marica joven que las tenía ahí, medio en bolas, para que a los guachos se nos parara pronto” (Perlongher, 1975 [2016], p. 194). En otro caso la función de vivienda se reemplaza por la de espacio donde drogarse: “en la casa donde nos juntábamos para quemar” (1975 [2016], p. 193).

Otras localizaciones se utilizan en forma instituida, pero además se les agrega otra función de carácter ilegal, como los cines también nombrados por Simonetto (2017) dentro del circuito de sociabilidad homosexual de la época, donde se va a ver películas pornográficas pero también a tener sexo: “me lo había garchado una vez en el Rosemarie”

(Perlongher, 1975 [2016], p. 194); “hurgado braguetas en el Rosemarie o en la penumbra del Eclairé” (2016, p. 206). También sirve para tener sexo, además de para su instituida función de movilidad, el “coche”, donde un prostituto le mete “el dedo bajo la trusa” (1975 [2016], p. 194) a Eva. Otro espacio donde se mezclan funciones instituidas con alternativas es el bar (o “snack bar” apocopado “snack”): “podían encontrarnos, en el snack de Independencia y Entre Ríos (...) viejos y viejas, que nos adornaban con un par de palos” (1975 [2016], p. 194). Además de como comercio de bebidas, este espacio funciona como mercado de alquiler de cuerpos.

Vemos, entonces, que algunas categorías espaciales del lenguaje y algunas funciones instituidas del espacio conviven con nominaciones y prácticas alternativas de apropiación del espacio. Pero los espacios no sólo pueden pensarse desde su función para prácticas; sino que también pueden leerse través de “una actitud semántico-pragmática que llamaremos “modo simbólico” [...] (donde) debe existir una analogía entre simbolizador y simbolizado [...] (y) también un significado esencialmente vago” (Eco, 1990, pp. 236 y 257); así, por ejemplo, Perlongher (1898 [2016], p. 205) nombra al “membrete de la Fundación” que entendemos refiere a la Fundación Eva Perón, sin describir ninguna práctica allí realizada. Entonces, ¿cuáles son las características simbólicas del espacio concebido por Perlongher?

### **Metáforas del núcleo ético-mítico**

Los imaginarios se constituyen alrededor de un núcleo ético-mítico, “colección de imágenes y símbolos [...] núcleo a la vez moral e imaginativo” (Ricoeur, 1965, p. 23). Estos núcleos “se despliegan mediante una constelación de tropos” (Sabugo, en prensa), es decir metáforas, aunque estas estén lexicalizadas (en otras palabras, que comenzaron a

ser entendidas como conceptos con sentido propio)<sup>6</sup>. En su lexicalización las metáforas no pierden su sentido original, revelando “así las capas más solidificadas del imaginario [...] nos hacen ver por sus ojos” (Lizcano, 2003, p. 17) pues “La metáfora actúa como “modelo” para ver la realidad” (Bobbes, 2004, p. 25).

En trabajos anteriores (Sorda, 2016 y *mímeo*), hemos encontrado que la metáfora de la “estabilidad” es fundamental en el núcleo ético-mítico de la Comisión Nacional de Casas Baratas (CNCB), primera institución nacional en producir (entre 1915 y 1943) vivienda de interés social en Argentina. Ya en 1888 la RAE definía como sentido propio de “estable”: “Constante, durable, firme, permanente” (DHRAE), como puede verse, en todas sus acepciones aparece un sema contrario a la noción de cambio en el tiempo y el espacio. Es que “estabilidad” deriva de “estar”, proveniente del latín “stare”: “estar de pie”, “estar firme” (Corominas, 1987, p. 254), hay una alusión a la verticalidad y a la inmovilidad desde su significado original.

Si bien se relaciona, por ejemplo, con el más esencialista verbo “ser”, el término “estar” tiene una connotación más efímera; en general, las palabras derivadas de “stare” que contienen el elemento formal “sta”, forman un campo semántico-etimológico<sup>7</sup> por compartir base sémica: la idea o ideal de permanencia en el tiempo y en el espacio aparece en “establecer/se”, “establecimiento” “Estado”, “bienestar”, “distancia”, y “constante”, entre otros, e “instalar” y sus procedentes. Además deriva de “sta” el elemento formal “sti” que genera el término “institución” (Corominas, 1987, pp. 254 y 337), mientras que este ideal de fijación y permanencia de los sujetos y los objetos parece ser clave en la propia producción de las instituciones en general, y de la institución del habitar y sus instrumentos en particular (Sorda, *mímeo*). Posiblemente

---

6 Esto incluye las nociones científicas ya que tienen base metafórica.

7 Entendemos como campo semántico-etimológico a un grupo de palabras que tienen a su vez un mismo elemento formal y una misma base sémica (Martínez, 2003).

este ideal de fijación y permanencia sea consecuencia de la organización socioterritorial agraria, tal como Emmánuel Lizcano señala para la metáfora “raíz” (Lizcano, 2006, p. 62) de la cual deriva, por ejemplo, el término “radicar”.

En los textos producidos por la CNCB se repite la coocurrencia del término “estabilidad” con ciertos grupos de representaciones, de los cuales aquí señalaremos dos, puesto que en los textos de Perlongher reaparecen estos tópicos aunque con significados o valoraciones diferentes u opuestas. En los textos institucionales se asocia la estabilidad a: 1. El grupo de términos que refiere a, y valora positivamente, la fijación o inmovilidad de sujetos u objetos en el tiempo y en el espacio; y 2. El grupo de términos que refiere a, y valora positivamente, la solidez material o simbólica de los elementos (objetos y sujetos) y la consecuente separación nítida entre ellos. También aparecen en los textos institucionales, metáforas espaciales lexicalizadas más antiguas que la agraria fijación espacial de los sujetos: las que fenomenológicamente identifican al ser erguido, vertical, como vivo contrario al horizontal enfermo o muerto; valorando entonces lo material o simbólicamente alto de manera positiva (Tuan, 2001); y los términos que valoran lo central (uno) como más importante que lo periférico (el otro). Estas jerarquías de origen espacial pero luego, como metáforas lexicalizadas, convertidas en jerarquías simbólicas, intentaron ser rematerializadas en el espacio producido por la CNCB; bajo el axioma de que las características positivas de ese espacio o hábitat se traspasarían a su sujeto habitante (Sorda, mimeo).

Pero si las “Las representaciones alternativas enuncian significados inconmensurables con las representaciones instituidas en el marco de las mismas categorías” (Sabugo, en prensa), veamos cómo aparecen estos tópicos, en los textos donde Perlongher localiza a sus Evitas.

## Fijación con lo móvil

Decíamos que en el discurso de la CNCB, en forma coocurrente con el tropos de la estabilidad, aparecen términos que valoran positivamente la fijación de los objetos o los sujetos en el tiempo (“permanente”, etc.) o en el espacio (“afianzar”, “arraigar”, “afirmar”, etc.). Estas categorías conformaban un opuesto valorativo, siendo desvalorado lo temporalmente efímero, y el movimiento de los sujetos y los objetos en el espacio. Estos valores se gestionaron propiciando la propiedad privada como instrumento fijador del sujeto en cierto espacio (Sorda, mímeo).

En cambio en los textos donde Perlongher ubica a Evita, se subraya el movimiento en las actuaciones de apropiación del espacio (material o simbólico): “vagando” (1980 [2016], p. 199) “rapidito me volví a la pieza, abro” (1975 [2016], p. 191); “convulso [...] su / agitar / tembladeras y enroques” (1989 [2016], p. 204).

Los personajes suelen aparecer en escena moviéndose: Eva “se acercó, en un Carabela negro” (1975 [2016], p. 194); “La gente [...] empezó a asomarse para verla” (1975 [2016], p. 193). Eva incluso se aúna con el espacio a través del movimiento, gracias a una ambigüedad respecto a si es ella o la tierra durante el terremoto de San Juan, quien produce el movimiento: “conoce en un temblor al General, y lo seduce” (1980 [2016], p. 199).

Los sujetos suelen ubicarse en espacios de habitar transitorio, donde espacio y sujeto no se atan entre sí a través de la propiedad privada: “lotes precarios” (1980 [2016], p. 199); o “fuimos al hotel de ella” (1975 [2016], p. 194); “las plazas” (1980 [2016], p. 199); el “bar nocturno” (1975 [2016], p. 191); “De esa esquina y del depto de los trolos los vagos nos borramos” (1975 [2016], p. 195). Espacios donde incluso el verbo “estar” alude a lo efímero: “en un hotel [...] Yo vivía, bueno, vivía, estaba con un negro” (1975 [2016], p. 191).

Los espacios se habitan para una función particular, acotada en el tiempo: “en la casa donde nos juntábamos para quemar” (1975 [2016], p. 193); “me lo había garchado una vez en el Rosemarie. Con las pibas estábamos haciendo pinta junto al puesto de flores” (1975 [2016], p. 194). También se nombra, en relación con el fugaz momento de maquillaje del cadáver de Eva, un espacio derivado del “estar”: la “estancia” (1989 [2016], p. 207), lugar donde se está pero también hábitat mítico de la oligarquía antiperonista (donde Eva estaría literalmente fuera de lugar).

Los actores recorren los escenarios de manera intermitente: “tomamos la leche y se fue” (2016, p. 192), “nos hicieron pasar para que les contáramos” (1975 [2016], p. 194), “Me pidió que volviera” (1975 [2016], p. 195), “rapidito me volví” (1975 [2016], p. 191), “Evita va a volver” (1975 [2016], p. 193), “se fue caminando [...] Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía” (1975 [2016], p. 194). A la Eva de Perlongher no parece disgustarle el movimiento sino ciertas localizaciones de las cuales quiere moverse: “no toleraba viajar a San Vicente / quiso escapar de la comitiva más de una vez / y Pocho la retuvo” (1980 [2016], p. 199).

En los diferentes escenarios, Eva y el resto de los actores interactúan con su cuerpo en movimiento: “ella empezó a sacar joints y joints, el flaco de las drogas le metía las manos por las tetas y ella se retorció como una víbora. Después quiso que la picaran en el cuello, los dos se revolcaban” (1975 [2016], p. 193); “yirando por el puerto” (1975 [2016], p. 191).

En la elección de metáforas espaciales para describir situaciones sociales, Perlongher puede utilizar un espacio de localización móvil: “entró en el circo” (1975 [2016], p. 193) como metáfora de lío, o utilizar términos que en su origen aluden al movimiento en el espacio: “un lugar no pálido donde tripear” (1975 [2016], p. 194), en los que el viaje literal se convierte en el simbólico viaje psicoactivo.

Por otro lado, se repiten las referencias a medios de transporte de cuerpos u objetos, a través del espacio: “el coche” (1975 [2016], p. 194); “carrozas” (1989 [2016], p. 206); la “trafic” (1975 [2016], p. 193); y se repite la “bicicleta” (1975 [2016], p. 193; 1898 [2016], p. 203); además se nombra a una profesión relacionada: los “tranviarios” (1989 [2016], p. 205).

Un medio de transporte que se repite es la “cureña”, que atraviesa el espacio público con el cajón del entonces móvil cadáver de Eva, el cual además tracciona movimiento en otros: “muevo la cítara de la multitud” (1989 [2016], p. 206); “su cureña y dos millones / de personas detrás [...] siguiéndola detrás de la cureña? / entre la multitud [...] seguir su cureña” (1980 [2016], pp. 198-199). Esta apropiación poco habitual del espacio público es polisémica: “le pregunté si eso era una manifestación o un entierro” (1980 [2016], pp. 198-199).

Ni siquiera muerta Eva detiene su nomadismo, aunque su cadáver haya estado destinado a permanecer fijo como está instituido en la localización cementerio (y fijo en el tiempo gracias a su embalsamamiento), se suceden momentos de fijación, con otros de forzado movimiento a través de lugares nominados en distintas escalas: “la inmovilidad la yacencia del cuerpo [...] devenir partida” (1989 [2016], p. 205); “el cuerpo yacente / de Eva, hurtado luego [...] depositado en Punta del Este / o en Italia” (1980 [2016], p. 198); “en lugar de quedarse ahí [...] / ahí, donde reposa, / robada luego” (1980 [2016], p. 200); “encontrada en un cementerio de Milán, su cadáver embalsamado estaba intacto” (1983 [2016], p. 202); “al salir (ser sacada) del / cajón” (1989 [2016], p. 203); “en Belgrado [...] sustentó a la yaciente en trans- / migrar, del Bajo a la vereda, del pozo al / Bajo” (1989 [2016], p. 204); “en huida a Chile” (1989 [2016], p. 206). Eva es obligada al oxímoron de una muerte errante.

Pero si Eva no se mueve, suceden situaciones negativas, como cuando “la manosean aprovechando su yertez” (1989 [2016], p. 205).

El cadáver de la nación también acciona su propia quietud modificando el espacio: “ella no se inmuta [...] talla, tajea un corredor de / alambres” (1989 [2016], p. 203). El “corredor”, espacio relacionado con el movimiento debido a su función y por derivar de la voz “correr” (Corominas, 1987, p. 173), parece ser un espacio simbólico, al igual que el de “Joyas macabras”, donde “en el fondo de este corredor hay un cadáver” (Perlongher, 1983 [2016], p. 202) que se ubica al final del re-corrido ¿de la vida?, ¿entre la vida y la muerte? No obstante, es su sinónimo “pasillo”, el espacio simbólico que más repetirá Perlongher para ubicar “El cadáver”.

La voz “pasillo” deriva de “paso” (Corominas, 1987, p. 443), y a su vez es una “Pieza de paso” (RAE). Su función es subalterna a las otras “piezas”, es el espacio por el que se pasa para llegar a las que se habitan en forma más constante, por lo cual la práctica disciplinar (en cuya jerga se denomina “conector” subalterizándolo aún más) intenta llevarlo a su tamaño mínimo. Por el contrario, el pasillo donde se localiza “El cadáver” tiene un valor trascendental, pasaje entre la vida y la muerte: “en ese pasillo [...] en ese entierro” (Perlongher, 1980 [2016], p. 200); “por un largo pasillo / Muerta ya” (1980 [2016], p. 199); “en la inmortalidad donde ella entraba / por ese pasillo con olor a flores viejas” (1980 [2016], p. 198); “qué había en el fondo de esos pasillos / Sino su olor [...] a mortajas” (1980 [2016], p. 198).

Esos espacios simbólicos a veces están materializados y allí también otros sujetos se mueven: “el bokor<sup>8</sup> [...] los brazos agitando en la noche del pasillo” (1989 [2016], p. 205); “entre las colas / de los pasillos [...] la multitud / que emergía desde las bocas de los pasillos” (1980 [2016], p. 198); “Golpea [...] la muchedumbre el vidrio que se agolpa en los pasillos” (1989 [2016], p. 205). El pasillo simbólico puede remitir al material pasillo de la villa de emergencia, habitar de su sujeto político mítico: “entre casillas [...] ¿qué diré del pasillo entonces?” (1980 [2016], p. 197).

---

8 Bokor es quien “oficia el ritual del vudú” (Perlongher, 1989 [2016], p. 205).

Este pasillo es también la activa relación del resto de los personajes con la muerte, a la muerte se “entra” en movimiento: “las muchachas comunistas [...] ellas hubieran entrado al pasillo” (1980 [2016], p. 199); “¿a entrar, vamos, por ese pasillo donde muere?” (1980 [2016], p. 199); “¿Por qué no entré por el pasillo? [...] en que ella entró” (1980 [2016], p. 197); “negándome a entrar/ por el pasillo” (1980 [2016], p. 198); “no quería entrar por el pasillo” (1980 [2016], pp. 198-199).

Los espacios de Perlongher son escenarios circunstanciales para actores vivos o muertos que lo habitan en forma activa, donde el instituido ideal de fijación y quietud no aparece.

### **Consolidada fluidez**

También decíamos que en el discurso de la CNCB aparecen, asociados al núcleo ético-mítico de la estabilidad, los términos que refieren a una positivamente valorada solidez material (“duradero”, etc.) o simbólica (“consolidar”, etc.) y la consecuente separación nítida entre objetos o sujetos diferenciados. En este grupo de representaciones ubicamos asimismo las metáforas espaciales constructivas (“las bases de la sociedad”, etc.). Por el contrario, lo fluido (que a su vez no es fijo) y la mezcla entre elementos, tiene connotaciones negativas (“barro”, “hacinamiento”, etc.). Estos valores se gestionaron reglamentando la construcción con materiales perdurables, de espacios idealmente exentos (casas), aunque se produjeron también los desvalorizados por comprimidos departamentos. Dicha vivienda tiene subdivisiones, “piezas”: “Pedazo o parte [...] habitación (espacio entre tabiques de una vivienda)” (RAE), que separan a los sujetos o a las funciones espaciales definidas por la RAE y codificadas en los instrumentos disciplinares. Habitaba esa casa, la unidad social “familia”, formando así la unidad socioespacial “hogar” (Sorda, mimeo).

Si bien en algunos casos Perlongher alude a la materia sólida, esta suele confluir con términos que la ablandan, por ejemplo, la asocia al estado líquido: “una rejilla embebida en alcohol” (1989 [2016], p. 205), o a cierta desmaterialización: “un bretel / de polvo” (1989 [2016], p. 205) o materialidad poco duradera: las “casillas de chapas” (1989 [2016], p. 204). El espacio sólido se desmaterializa totalmente en “los huecos” (1989 [2016], p. 205) ya que este espacio se define por lo que no es: hueco es lo “Que tiene el interior vacío” (RAE). Pero en general, Perlongher repite representaciones que aluden a la materia fluida o gaseosa, estados de esencia móvil.

El espacio material o simbólico suele tener características líquidas: “lotes [...] anegadizos” (1980 [2016], p. 199); el “monzón” (1989 [2016], p. 205); la “multitud / que emergía” (1980 [2016], pp. 198-199). Los espacios líquidos pueden asociarse a la muerte, como cuando el cadáver habita “el seno del río” (1980 [2016], p. 198), “un arcón marino, / en los galeones de la bahía de la Tortuga / (hundidos)” (1980 [2016], p. 200); entre “rocas bañadas [...] espuma, ahogando des- / aparecer” (1989 [2016], pp. 203-204) desmaterializándose del todo. En otros casos, los líquidos tienen su clásica connotación sexual, como cuando “el putito quiso ver mientras me duchaba” (1975 [2016], p. 194), aquí además aparece una continuidad visual (no separación) entre espacios; o al “abrir la y que la penetren las toses de los pobres en la artificialidad de los estanques” (1989 [2016], p. 205), o las “muchachas comunistas, / húmedas sí” (1980 [2016], p. 199). También se alude al clásico tópico de los balnearios vinculados al peronismo “La Perla [...] Punta Lara” (1989 [2016], p. 204).

De los cuerpos se refieren sus blandos o fluidos componentes: “sangre [...] escolopendra de sus vísceras” (1989 [2016], p. 205); “los tejidos” (1980 [2016], p. 198); “la ñata” (1989 [2016], p. 205); “su nariz” (1989 [2016], p. 203); “pupilas” (1989 [2016], p. 206); “cáncer o la pantorrilla cuya costra” (1989 [2016], p. 205). En alguna ocasión

el espacio adquiere características de los seres vivos: “casillas de ojos viscosos” (1980 [2016], p. 197), rompiendo la dicotómica clasificación instituida que distingue objetos de sujetos.

Perlongher también describe un estado gaseoso activo, que traspasa objetos y sujetos: “Infiltración de aire en la atmósfera cerrada” (1989 [2016], p. 205); “que le aireen los poros” (1989 [2016], p. 205); “rociado con el gas” (1989 [2016], p. 205). Pueden concatenarse gases y líquidos: “No deja de insuflar [...] la pompa” (1989 [2016], p. 205), donde la pompa es una “ampolla que forma el agua por el aire que se le introduce [...] (pero también el) acompañamiento [...] de muerte” (RAE).

En este grupo de representaciones podemos también colocar al casi inmaterial olor. En algún caso el hábitat absorbe esa característica de su habitante: “En la pieza había como un olor a muerta que no me gustó nada” (Perlongher, 1975 [2016], p. 195). Los olores desagradables se repiten: “olor a orquídeas / descompuestas / a mortajas” (1980 [2016], p. 198); “fauces amarillas y halitosas” (1980 [2016], p. 200).

Por otro lado, no aparece la ideal distancia institucional; por el contrario, Perlongher resalta la cercanía entre sujetos: “nos juntábamos” (1975 [2016], p. 193); “muchedumbre [...] se agolpa” (1989 [2016], p. 205); “metida entre las piernas del morocho” (1975 [2016], p. 192). Cuando se nombra la exenta y amplia “casa” se asocia a la familia, pero o bien es un habitar del pasado: “hace 22 años [...] llevé la bicicleta a tu casa para el pibe” (1975 [2016], p. 193); o bien es escenario de situaciones negativas: “llego a casa y me encuentro a la vieja llorando” (1975 [2016], p. 195). Pero la unidad social descrita no suele ser la familia tradicional, y los actores habitan sólo partes de la unidad espacial que los contiene: “habitaciones” de pensión (1975 [2016], p. 194); “la pieza” (1975 [2016], p. 195) que alquila Evita; o “la pieza” (1975 [2016], p. 191) del hotel donde, conceptualizándola como su “hogar” (1975 [2016], p. 191), convive el narrador con una circunstancial pareja homosexual. Además se repiten las versiones hegemónicamente de-

valuadas de la vivienda: el “depto” (1975 [2016], p. 194) y las “casillas” (1980 [2016], p. 197) de la villa, casas en diminutivo que concentran sujetos en el espacio.

En esta “colección de imágenes y símbolos” (Ricoeur, 1965, p. 23) donde se alude a la materia fluida o gaseosa, Perlongher subraya la continuidad entre los elementos (los actores entre sí, los actores en el espacio, y los diversos espacios) y disuelve así las rígidas divisiones instituidas.

### **Desde lo alto de lo más bajo**

La metáfora de lo alto como bueno y lo bajo como malo ha logrado lexicalizarse en muchos idiomas porque, como señala Yi-Fu Tuan (2001), tiene una base fenomenológica: la postura vertical corresponde al hombre sano y móvil; mientras que la horizontal, al enfermo o al fijo muerto. También la CNCB valoraba las localizaciones y lo simbólicamente alto (Sorda, mimeo).

Las Evas de Perlongher, sin embargo, se localizarán tanto arriba como abajo; e incluso repetidamente, en ambos espacios a la vez, violando la identidad de locación: “sonreír desde lo alto donde se ve yacer” (1989 [2016], pp. 205-206); “las verán desde lo alto de lo más bajo” (1989 [2016], p. 206); “desde el cielo contempla [...] los esbirros pasándole en la ñata” (1989 [2016], p. 205); “Ella los ve desde lo alto suspendida [...] ésos que la manosean aprovechando su yertez” (1989 [2016], p. 205). Si bien en estos casos el abajo se asocia a la inmovilidad de manera acorde a las representaciones instituidas, los espacios altos tampoco refieren al movimiento: Eva pasivamente ve y contempla, está suspendida.

Eva se ubica repetidamente en localizaciones simbólica o materialmente bajas: “un hotel del bajo” (1975 [2016], p. 191), espacio que es geográficamente pero también simbólica y socialmente “bajo”; o “se

tiraba en la cama” (1975 [2016], p. 194). En este último caso, Eva está quieta pero además puede moverse en dirección horizontal de una zona baja a otra: “del Bajo a la vereda, del pozo al / Bajo” (1989 [2016], p. 204); o en el mismo bajo lugar: “se revolcaban por el piso” (1975 [2016], p. 193), continuando así la instituida asociación de lo bajo con lo sexual (Paglia, 1995). Si Evita pide que “no me lo deje entrar al puto de la cabeza contra el piso al que se arrastra [...] que inclina la sien [...] frente al primer moreno” (Perlongher, 1989 [2016], p. 206) no parece ser porque le moleste ese bajo espacial y moral que otra vez es móvil, sino porque, madre protectora, cuida a “mis muchachos son sensibles que no se enteren que ha tocado mis carnes casi necrosadas con esos dedos que han hurgado braguetas” (1989 [2016], p. 206), Evita evita que su cuerpo se asocie a las partes bajas del cuerpo masculino.

Pero Eva también se mueve en el eje vertical, se eleva: El primer relato de “Evita vive” la localiza al comienzo “en un hotel del bajo” (1975 [2016], p. 191) teniendo sexo, pero hacia el final “ella me dijo [...] si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios” (1975 [2016], p. 192) subversivamente asociando lo alto (lugar del alma no del cuerpo) al posible goce sensual. En el inicio del segundo relato de “Evita vive” se la ubica “en el piso” (1975 [2016], p. 193) teniendo sexo y drogándose, pero “entonces ella [...] se alzó” (1975 [2016], p. 193). Mientras camina se aclara que “Evita vino desde el cielo” (1975 [2016], p. 193) y, aunque sea un imán que atrae otros cuerpos en el espacio, debe seguir elevándose: “se le querían acercar, pero ella les decía: “Ahora debo irme, debo volver al cielo” (1975 [2016], p. 194).

Ciertos personajes ayudan a Eva a realizar una conexión entre el abajo y el arriba: “escalamos el Monte Athos” (1989 [2016], p. 204), “sustenta a la yaciente” (1989 [2016], p. 204); “sostener en el aire la sombra / de esa mujer” (1989 [2016], p. 204) donde incluso su desmaterializada sombra tiene peso a ser sostenido. Eva pide a su peluquero que la eleve, consciente de su significado simbólico: “el bigudí sujéteme

[...] para erguir el mamotreto del rodete hasta una altura suficiente para espantar las engrupidas [...] que no digan que se me bajó el copete siquiera yerta” (1989 [2016], p. 206). La conexión abajo- arriba puede deberse a la función del espacio: “altares / erigieron en torpes casillas de chapas” (1989 [2016], p. 204). El “altar”, que deriva de “alto” (Corominas, 1987, p. 45), es una “construcción elevada [...] donde se celebran ritos religiosos” (RAE); la elevación material y simbólica se produce en espacios de crasa, efímera y devaluada materialidad.

También hay quien la quiere bajar: El bokor debe bajarla para volver a unir alma y cuerpo y volverla zombi pero “Toda su magia es impotente para evitar que flote evita sobre las coronas [...] de los trabajadores inclinados sobre el espejo” (Perlongher, 1989 [2016], p. 205) donde su nombre en minúsculas juega con el verbo “evitar”, pero también la muestra disminuida. Los trabajadores se inclinan y Eva quedará en lo más alto aunque esté yacente en lo bajo: ni siquiera la harmalina, psicoactivo de la ayahuasca, permite elevarse tanto como la altura de su nariz: “El poder, sus botones de harmalina, no / da para trepar (ya desgarrando) los pliegues o / sayales de la santa [...] ella no se inmuta, desde lo alto / de su nariz” (1989 [2016], p. 203).

El núcleo ético-mítico de las representaciones espaciales de Perlongher abjura de la oposición entre lo alto y lo bajo, unificando los espacios a través de las prácticas, y difuminando entonces su valoración moral instituida.

## Centralidad de la periferia

En pocas ocasiones Perlongher nombra localizaciones centrales: “Punta del Este / o en Italia” (1980 [2016], p. 198); “Milán” (1983 [2016], p. 202). Allí también hay actores que colaboran con Eva, como el “Príncipe de Holanda” (1983 [2016], p. 202) a quien le compra armas; o

cuando “con la ayuda de una noble europea [...] le haremos [...] un sudario” (1989 [2016], pp. 205-206). Pero los textos suelen repetir localizaciones en distintas escalas, que el imaginario instituido entiende como periféricas o subalternas; valoración negativa ejercida también por sus habitantes: “para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle Reconquista” (1975 [2016], p. 192).

A escala mundial Evita dice conocer al negro “de hace mucho, casi como del África” (1975 [2016], p. 192), crea una inusual metáfora espacial para referir al tiempo. El cadáver de Eva atraviesa “Belgrado” (1989 [2016], p. 204), territorio que a lo largo de su historia pasó simbólicamente de mano en mano, como literalmente le sucedió a dicho cadáver.

Pero su espacio de acción política es la escala nacional: “Todos los machos del país te envidiarían, chiquito; te acabás de coger a Eva” (1975 [2016], p. 195), aunque esa unidad territorial es divisible: Eva proviene de un espacio que, respecto a la central Buenos Aires, es su resto, definido a partir de ésta y por lo tanto subalterno y periférico: el “interior del país” (1989 [2016], pp. 203-204). Luego se la llama “provinciana” (1983 [2016], p. 201), término que subalteriza a los argentinos no nacidos en Buenos Aires. Eva es además desvalorada por ser “actriz (apodada mujer fácil) [...] a los ojos de la pacata aristocracia local” (1983 [2016], p. 201), aunque el autor relativiza la impronta territorial de esta última, tratándola de “local”.

Dentro del país pueden nombrarse localizaciones importantes, pero de todos modos secundarias con respecto a Buenos Aires como la “rosarina” (1989 [2016], p. 205); o aún más periféricas: “Los Toldos” (1980 [2016], p. 199) lugar de nacimiento de Eva; “el cabo de hornos” (1989 [2016], p. 204); o “La Perla (Ensenada) Punta Lara / o Baldía” (1989 [2016], p. 204). Mar del Plata, “La Perla”, era un espacio de la elite que el peronismo subalterizó promoviendo el turismo popular, y en el texto se pegotea a una localización periférica mediante el paréntesis: “(Ensenada)”, procedimiento que en el lenguaje instituido signi-

fica: unidad espacial menor (localizada en unidad espacial mayor), La Perla se localizaría en Ensenada, aunque la que en realidad queda allí es “Punta Lara”. Los espacios periféricos se mezclan. La sólida pero vacía (instituidamente inferior por no insertada en el circuito productivo) tierra “Baldía”, es nominada con una mayúscula que eleva su jerarquía, de baldío cualquiera a localización particular.

El nombre de un espacio periférico, como “Isidro Casanova”, puede separarse en versos distintos, pero como procedimiento para otra vez unificar espacios: primero “ella entró, / por Casanova / donde rueda el rodete” (1980 [2016], p. 197) asociando esta localidad a su realmente contigua Ciudad Evita (barrio que en su forma imita su cara y rodea). Más adelante reaparece “allá en Isidro / [...] cerca de San Vicente” (1980 [2016], p. 199), ubicando como “cerca” localizaciones en realidad separadas por 37 km. La zona de influencia o presencia de Evita abarca y concentra espacios periféricos que las instituciones del habitar codifican como distintos.

El “barrio” es un espacio periférico al centro, concebido por el tango a través de características diferentes a sus instituidos límites territoriales (Sabugo, 2013, p. 269). También Eva se mueve “por este barrio y por todos los barrios” (Perlongher, 1975 [2016], pp. 193-194) unificando otra vez elementos diferentes. Eva además es “novia de suburbio” (1989 [2016], p. 204), espacio que la RAE concibe como periférico y desvalorizado: “Barrio [...] situado en las afueras de una ciudad y que, generalmente, constituye una zona deprimida” asociando a su vez la periferia espacial a una situación social metafóricamente baja (“deprimida”), de pobreza. Otros personajes aparecen “vagando por las adyacencias” (1980 [2016], p. 199), en un espacio una vez más definido en relación con otro pues “adyacente” es lo “situado en la intermediación o proximidad de algo” (RAE).

Evita además se ubica en espacios que son subalternos por su función, a veces nombrados a partir de esta: “El camarín es el lugar de ves-

tirse, de des-vestirse” (Perlongher, 1983 [2016], p. 201), espacio periférico al, y que existe sólo en función del, escenario-centro de un teatro. A escala urbana, el “crematorio” (1989 [2016], p. 204) es un espacio de servicio de función subalterna en el cementerio. A escala arquitectónica, son espacios de servicio “la cocina” (1975 [2016], p. 195), el “patio” (1975 [2016], pp. 193-194) y “el pasillo” (1975 [2016], p. 193).

Perlongher no adjetiva negativamente ni asocia a situaciones negativas los espacios marginales (ubicados en el margen de lo principal) que Eva jerarquiza con su presencia. Esta es una valoración alternativa aunque también se amplía la instituida relación de Eva con los subalternos habitantes de estas localizaciones. Fortifica el mito pero cambia su signo.

## Cierre

Al principio de este trabajo decíamos que existen imaginarios alternativos que podrían convivir con, pero son “inconmensurables con los instituidos en cuanto a núcleos ético-míticos, lenguajes y categorías” (Sabugo, 2013, p. 23); y hemos visto que si bien aparecen algunas categorías instituidas, estas se mezclan con otras, e incluso se producen ordenamientos categoriales distintos a los de la institución del habitar.

Se revela una forma de representar el habitar, más cercano al devenir de la praxis, que al ordenado universo deseado por las instituciones, en el tratamiento de algunos tópicos de su núcleo ético-mítico: la fijación, la solidez, la altura, la centralidad. Estos tópicos se exponen (a veces en forma combinada) a través de representaciones polisémicas y ambiguas, legitimadas en los géneros discursivos que se asumen como ficcionales, pero por ello omitidas en los discursos científico-estatales con pretensión de objetividad.

Su riqueza conceptual permite poner en duda cuán efectivo o conveniente, para entender la realidad y operar sobre ella, es la utilización

de un lenguaje disciplinar que parte de la restricción y fijación de significados; y preguntarnos si las disciplinas del habitar no tienen que empezar a permitirse utilizar otros tropos, para comenzar a zanjar su enajenación con respecto a todas las representaciones alternativas.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

PERLONGHER, N. (1975). “Evita vive”, en Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue (pp. 191-195).

----- (1980). “El cadáver”, en Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue (pp.197-200).

----- (1983). “Joyas macabras”, en Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue (pp. 201-202).

----- (1989). “El cadáver de la nación”, en Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue (pp. 203-207).

### Fuentes secundarias

BECKER, U. (2009). *Enciclopedia de los símbolos*. Madrid: Ediciones Robinbook.

BOBBES, C. (2004). *La Metáfora*. Madrid: Gredos.

COROMINAS, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

DOBERTI, R. (s/f). “Lineamientos para una teoría del habitar”, en *Teoría del Habitar / Cátedra Doberti-Iglesia*. FADU-UBA: <https://es.scribd.com/doc/.../Doberti-Lineamientos-Para-Una-Teoria-Del-Habitar> (Consulta: 26 de septiembre de 2016).

- ECO, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA, R. (2000). *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- LIZCANO, E. (2003). *Imaginario colectivo y análisis metafórico*. Conferencia en Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, México, 6 de mayo de 2003. En [http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c\\_salaconfe/SC-Lizcano-2.pdf](http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_salaconfe/SC-Lizcano-2.pdf) (Consulta: 10 de junio de 2015).
- (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. s/l: Creative commons. En [www.traficantes.net/index.php/.../Metáforas\\_que\\_nos%20piensan.pdf](http://www.traficantes.net/index.php/.../Metáforas_que_nos%20piensan.pdf) (Consulta: 26 de septiembre de 2016).
- PAGLIA, C. (1995). *Sex, violence nature and sex*. Londres: Penguin.
- PERLONGHER, N. (1985). “Historia del frente de liberación homosexual de la Argentina”, en Perlongher, N. (2016) pp. 77-84. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s/f). *Diccionario de la lengua española*. En <https://www.rae.es/> (Consulta: 26 de abril de 2020).
- (s/f). *Diccionario histórico de la Real Academia Española*. En <https://www.rae.es/recursos/diccionarios/nuevo-diccionario-historico> (Consulta: 26 de abril de 2020).
- REYNA, C. (2018). *El cadáver de Néstor Perlongher*. En <https://gatopardo.com/perfil/nestor-perlongher-poeta-activista-gay/> (Consulta: 15 de abril de 2020).
- RICOEUR, P. (1965). “Tareas del educador político”, en Ricoeur, P., *Política, sociedad e historicidad*. Buenos Aires: Prometeo. En <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Ricoeur-Paul-Politica-Sociedad-E-Historicidad.pdf> (Consulta: 15 de abril de 2020).
- SABUGO, M. (2013). *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.

----- (en prensa). *Esquema de una Teoría Fronteriza del Imaginario del Hábitat*.

SIMONETTO, P. (2017). *Fronteras del deseo. Homosexualidad, sociabilidad y afecto en la ciudad de Buenos Aires (1950-1983)* \*.Cad. Pagu [online]. 2017, n.49, e174914. Epub Mar 13, 2017. En <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201700470014> (Consulta: 15 de abril de 2020).

SORDA, G. (mímeo). *El hogar estable. Representaciones del habitar en los discursos, la gestión y la obra de la Comisión Nacional de Casas Baratas (1915-1943)*. (Buenos Aires: Maestría en Hábitat y Pobreza Urbana en América Latina, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, tesis de maestría).

----- (2016). "Representaciones institucionales y alternativas del habitar el espacio privado: los casos de La Habitación Popular y las Aguafuertes Porteñas". *Seminario de Crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas n.º 210*, 25 de noviembre 2016. IAA-FADU-UBA. En <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0210.pdf> (Consulta: 15 de abril de 2020).

TODOTANGO. [www.todotango.com](http://www.todotango.com) (Consulta: 15 de abril de 2020).

TUAN, Y. (2001). *Space and Place. The perspective of experience*. Mineápolis: University of Minnesota press.

## Imaginarios y Máscaras

Las fiestas populares operan como válvula de escape que se abre para conservar el equilibrio del cuerpo social. Actúan como un período de «recreo» en el que el colectivo desestructura el orden establecido. En ellas se rompen ciertas reglas, se trastocan las jerarquías, se eliminan temporariamente los potenciales conflictos y se crean nuevas solidaridades. En el imaginario, los actores se figuran la recomposición del tejido social y la dilución de las diferencias, aunque en la realidad los conflictos sigan existiendo.

(SÁNCHEZ *ET AL*, 2006, p. 119).

La fiesta del carnaval en la ciudad de Buenos Aires fue declarada *Patrimonio Cultural de la Ciudad* en 1997, mediante la ley n.º 1.322, y aquellos lunes y martes de febrero que se cuenten 40 días antes de la celebración de Pascua han quedado como días no laborables. Alicia Martín (2017, p. 202) señala que sobre el carnaval “pesan emociones y posturas ideológicas contrapuestas”. Por un lado, refiere al clásico estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento de Mijaíl Bajtín de 1990, quien “ubica al carnaval como la segunda vida del pueblo, un espacio público con reglas propias, independiente y al margen del mundo oficial” (Martín, 2017, p. 202). Por otro lado, teniendo en cuenta la obra de Umberto Eco, V. V. Ivanov y Mónica Rector de 1989, quienes rinden cuenta de una “visión negativa” que califica la fiesta de distracción como “especie de recreo que brinda un poco de aire para seguir oprimiendo y asfixiando a los sujetos durante el resto del año” (Martín, 2017, p. 202). En este sentido, la autora sostiene que la postura de Bajtín ha sido relati-

vizada por “su excesiva idealización del mundo popular” y a su vez se ha puesto en cuestión el hecho de pensar en cierta autonomía de lo popular respecto de lo oficial (Eco, Ivanov y Rector, 1989; Czaplejewicz 1989; Zubieta, 2000)” (Martín, 2017, p. 202).

El carnaval suele estar asociado a una manifestación de la cultura popular, mediante la cual se expresa, sobre todo en sus canciones, un pensamiento contra hegemónico. Según María Guimarey (2008), el cuestionamiento de las jerarquías y poderes establecidos derivaría en la subversión de los roles sociales vigentes, funcionando como una válvula de escape de las tensiones. Al culminar el carnaval, no sólo se reestablecen las jerarquías y los poderes, sino que se refuerza el orden interrumpido. Lo caricaturesco en las descripciones de actitudes burguesas o en la referencia a determinados personajes públicos, la ironía que se utiliza tanto en versiones sutiles como groseras, la parodia y la crítica, todo se conjuga para crear un clima de diversión en un espacio en el cual se logra cierta complicidad para decir aquello que en otra circunstancia no sería políticamente correcto. El corrimiento del límite entre lo prohibido y lo permitido, por cierto, fue cambiando a lo largo de la historia.

La perspectiva de análisis de este trabajo refiere a los imaginarios y se basa en la diferenciación entre “imaginarios instituidos” e “imaginarios alternativos” de Mario Sabugo (2015, p. 108):

Los imaginarios instituidos podrían ser asimilados [...] como conjunto de significaciones que legitiman y rigen el conglomerado de instituciones que constituyen la realidad social. Por el contrario, los imaginarios alternativos expresan significaciones inconmensurables con los imaginarios instituidos. De tal manera los imaginarios alternativos, desde el punto de vista instituido, aparecen como socialmente irreales.

Dichos imaginarios conforman esferas que no se interceptan o más bien, como ocurre con los imanes de polos iguales, incluso se repelen.

Cabe preguntarse, entonces, si existen algunas instancias en las cuales la nitidez en el recorte de cada uno de estos imaginarios pareciera diluirse, aunque sea en términos ficcionales. Se intenta problematizar así un fenómeno en el cual predomina lo lúdico, en tanto en el carnaval se juega a ser otro a partir de la utilización de máscaras y disfraces.

A su vez, para la segunda mitad del siglo XIX, etapa elegida en este análisis, parece necesario repensar la participación de la comunidad afroporteña que en nuestro país dio lugar a un fenómeno muy peculiar claramente expresado por Lea Geler (2013, p. 207): “en la Argentina, y hasta hace pocos años, se sostenía con vehemencia que la población descendiente de esclavizados y esclavizadas africanos había «desaparecido» debido a variadas razones, favoreciendo la definición de la nación como «blanco-europea». A su entender, la pretendida desaparición afroargentina fue el fruto de un proceso social de “invisibilización y erosión de categorías de alteridad que creó una blanquitud amplia” con la meta de conformar una nación homogénea. Geler concluye que “para fines del siglo XIX, después de décadas de postularla, la desaparición afrodescendiente se estaba «concretando» mediante variados mecanismos de ocultamiento, siendo uno de los más importantes las mediciones estadísticas oficiales” (Geler, 2013, pp. 207-208). En la etapa colonial y principalmente con el Virreinato (1776-1810),<sup>1</sup> la presencia de la comunidad afroporteña fue muy destacada, tal como señala Daniel Schávelzon (2003, pp. 15-16):

Quizás estos ejemplos sirvan para empezar a imaginar —mejor dicho, a intentar reconstruir con la imaginación— una Buenos Aires de cultura africana que se olvidaron de contarnos, pero que existió alguna vez, aunque reconocerlo no resulte un ejercicio casi imposible para el intelecto; pensar

---

1 En el Censo de Vértiz de 1778 se consigna para la ciudad de Buenos Aires la existencia de 25 451 Blancos, 2087 Naturales, 8918 Negros y 674 Mestizos. Es decir que alrededor de un 30 % de la población era de origen africano.

que una buena parte de su población —más tarde más del 30%— era de otro color de piel, que hablaba extrañas lenguas, que tenía su música, su barrio, sus templos, sus edificios de reunión con grandes plazas a sus lados para los bailes; que tenían sus propias capillas, sacerdotes, cementerios, médicos, días de fiesta, autoridades electas y ceremonias públicas; que tenían sus alimentos, gastronomía, formas de cocinar, de hacer y usar platos y ollas, su arquitectura doméstica, sus juegos y hasta un idioma común que permitía comunicarse entre sí a los provenientes de diferentes culturas de África —la llamada lengua bozal—, es algo que por cierto rebasa nuestra capacidad de imaginar. Más tarde tuvieron sus diarios, periodistas, literatura, poesía, hasta escribanos y dos diputados del Congreso. Pero así fue Buenos Aires, aunque nos hayan contado otra historia.

El fenómeno seguía vigente hacia 1870: “Las asociaciones más activas del período eran las sociedades carnalescas, 62 de las cuales son mencionadas en los periódicos. También aparecen 18 sociedades de recreación y unas 10 sociedades de ayuda mutua, culturales o laborales” (Mercado y Catteberg, 2011, p. 19).

Durante el siglo XIX, el carnaval fue prohibido por años y casi siempre estuvo sujeto a las más diversas restricciones. El gran desafío de los sectores acomodados estuvo orientado a “civilizar” las prácticas consideradas poco apropiadas para una sociedad culta<sup>2</sup>. Las mascaradas en el primer teatro Colón y los bailes en los clubes “El Progreso” y “Del Plata” se presentaban como las alternativas para sacar al carnaval de las calles, lo cual resultaba excluyente para los sectores de menores recur-

---

2 “Se han repetido los brutales excesos de los años anteriores: la plebe ha hecho casi impracticables las calles. Al paso que se ha visto con placer contenerse las gentes decentes y honestas en el círculo de la moderación, la canalla ha insultado à su gusto, ha gozado de la complacencia de inutilizar los vestidos, de exponer la salud, de provocar la venganza de muchas señoras, de otras personas respetables, desde las azoteas, balcones, y ventanas”. “Carnabal” (sic), en *El Censor*, n.º 75, 20 de febrero de 1817 (pp. 6-8).

sos, como lo expresó en el semanario literario *El Correo del Domingo*, José María Cantilo (1867, pp. 180-181):

¡Cuatro mil personas! Y sin embargo se dice que Colon ha perdido ya el esplendor de otros años, a causa sin duda, de que el Progreso y el Plata festejan ahora el carnaval admitiendo disfraces; y ya se sabe que a esos salones acude lo más florido del mundo feliz.

En los confines del período propuesto, en la revista *Caras y Caretas* se comenzó a mencionar el tema del carnaval en los números 19 y 20 del mes de febrero de 1899. Por un lado, se rendía cuenta de las situaciones peligrosas que se vivían en esos días, tal como lo hizo Eustaquio Pellicer, uno de sus fundadores, en la sección “Sinfonía” al brindar una información alarmante: se habían cometido entre seis u ocho crímenes, “dígase lo que se diga, el carnaval es una fiesta destinada a despertar los instintos hostiles” (Pellicer, 1899, p. 6); por otro lado, se marcaba la fuerte impronta que tuvo el candombe en su evolución, tal como podemos apreciar en la sección “El candombe Callejero” de Figarillo (1899, p. 11):

Fueron los mozos que paseaban allá por 1870, quienes agregaron al Carnaval porteño la nota original que les distingue y caracteriza: nos referimos al candombe ambulante, que, aunque débilmente, recuerda, aquellos famosos bailes que cada tribu africana con representantes en la servidumbre de Buenos Aires, celebraba con entusiasmo en el rancho suburbano de algún moreno viejo, medio caudillo, y que atraía con su ruido y sus danzas y músicas exóticas a las familias de alcurnia y a los extranjeros, ávidos de novedades en una ciudad que pocas ofrecía.

Como contracara de ese clima de alegría que parecía caracterizar al carnaval, en la literatura, supo estar teñido por referencias a sucesos trágicos y en general por la vivencia dramática de una pareja. Resultan por

demás interesantes los análisis que se efectúan en diversas manifestaciones artísticas, como la pintura,<sup>3</sup> si se busca comprender las estrategias utilizadas en las “representaciones” para legitimar cómo debía ser visto el rol social de la comunidad afro.

Los estudios sobre la comunidad afro son muy recientes y comenzaron por hacer visible aquello que la historiografía tradicional no contó:

la publicación en castellano del libro de Andrews en 1989 provocó un cambio en el modo de encarar y pensar los estudios sobre afrodescendencia en el país. Esta obra, que se suma a los aportes iniciales realizados por historiadores como Elena Studer, Ricardo Rodríguez Molas, José Luis Masini Calderón, Néstor Ortiz Oderigo y más adelante por Marta Goldberg y Silvia Mallo, marcará el punto de partida de la renovación historiográfica. A partir de esa fecha, se observa un fortalecimiento creciente de las investigaciones históricas que fueron ganando en teorías y metodologías, redundando en nuevas miradas y, sobre todo, en nuevas preguntas. (Lamborghini *et al*, 2017, p. 72).

En el transcurso del siglo XIX hubo diferentes resignificaciones del carnaval que a su vez implicaron cambios en la participación de la comunidad afroporteña. En el seno de esta comunidad hubo conflictos de género, como señala Marta Goldberg, cuando las afroporteñas fueron conformando sus propias asociaciones y comparsas de Carnaval,<sup>4</sup> pero

---

3 Se puede consultar la obra de María de Lourdes Ghidoli (2016), en la cual la autora estudió lo que denominó “estereotipos en negro”, para que se entienda el proceso de invisibilización de la comunidad afro en nuestra historiografía tradicional.

4 “Esto fue criticado aún dentro de la comunidad que quería amoldarse a los cánones de la sociedad blanca y un escritor afroargentino en el periódico *La Broma* del 17 de agosto de 1879 decía: «Ahí están esas mujeres que por ser hijas del trabajo se creen en perfecto derecho a fundar comparsas carnavalescas, enmascararse e ir ante un público a aullar como lobos....el apego al hogar y a los quehaceres que hay en él deben ser para la mujer los dos polos de su existencia, la que sale de ellos vive en el desorden y se co-

una de las más llamativas estuvo vinculada a la imitación de los afroporteños por parte de los blancos, comportamiento que se puede observar en las “comparsas constituidas por jóvenes blancos integrantes de familias «decentes», que parodian a las comparsas de negros, disfrazándose a partir de un estereotipo «candombero», tiznándose el rostro y otras partes del cuerpo” (Sánchez *et al*, 2006, p. 116). Hubo también un género teatral conocido como *minstrel*, de amplia difusión en los Estados Unidos, cuya principal característica era que actores blancos pintaban sus caras de negro, y quizás lo más notable aún fue que cuando posteriormente se admitieron elencos afro, estos también tuvieron que pintarse la cara.

En 1869, Domingo Faustino Sarmiento<sup>5</sup> restablece la celebración del carnaval, tras la prohibición que regía desde la etapa rosista, y publica: “Los negritos de Buenos Aires deben ir a aprender a ser negros con los *Minstrels Cristy*, que hace treinta años, aunque ninguno de ellos los tenga todavía, que entretienen con sus chistes a las gentes de buen humor” (Sarmiento, 1869, p. 301).

Primaba el argumento, muy difundido, de una temprana desaparición de los representantes de dicha comunidad,<sup>6</sup> lo que intentaba ser la justificación del “reemplazo” de los afroporteños por blancos. Simplificación de una realidad mucho más compleja que puso en tensión la voluntad de que fueran invisibilizados, tal como señaló Laura López (2006, p. 182):

---

loca en ridículo»” (Sánchez, Andruchow, Costa y Cordero, 2006, p. 233).

5 En 1873, los integrantes de la comparsa “Los habitantes de la Luna” lo nombraron “Emperador de las Máscaras” y le obsequiaron una medalla alusiva, que se custodia en el Museo Histórico Sarmiento.

6 “Después del 80, los negros empezaron a desaparecer rápidamente. En el 90 todavía se veían algunos en los cuerpos de línea, y los más «finos» como los ordenanzas en las reparticiones públicas, siendo, por cierto, más atentos y cumplidores que muchos de los actuales «blancos». Dentro de pocos años más, la ola de cosmopolitismo los habrá absorbido por completo, como a una gota de tinta caída en el océano. ¡Pobres negros!” (Taullard, 1927, p. 357).

Al conceptualizar al patrimonio como arena de disputas entre diferentes actores que tratan de definir una «herencia cultural» legítima, la definición de una «herencia cultural africana» es relevante en el proceso identitario de los grupos negros en Buenos Aires, teniendo en cuenta que los descendientes de africanos han sido invisibilizados por las narrativas que han constituido simbólicamente a la Nación Argentina como “blanca y europea”.

Por otro lado, se registró el retiro de la comunidad afroporteña por no aceptar las nuevas reglas de juego impuestas. En un artículo de Figarillo de la revista *Caras y Caretas* sobre el “Carnaval antiguo”, miembros de la comunidad afroporteña reseñaron que:

En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando hasta nuestro modo de hablar, y los compadritos invitaron la milonga, hecha sobre la música nuestra, y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza [...] Después, señor, no quedó gringo en la ciudad que no se disfrazara de Venguela (sic), y haciendo unos bailes con morisqueatas, que eran una verdadera ridiculez [...] (Figarillo, 1902, pp. 29-30).

Miguel Rosal (2007, pp. 69-70) se remitió a conceptos de Joao José Reis con relación a las cofradías afrobrasileñas:

«era una especie de familia ritual», en la cual aquellos que habían sido desenraizados de sus tierras africanas «vivían y morían solidariamente», y si bien eran «idealizadas por los blancos como un mecanismo de domesticación del espíritu africano, a través de la africanización de la religión de los señores, ellas se constituyeron en un instrumento de identidad y solidaridad colectivas». Brindaron, en suma, un sólido testimonio de una notable resistencia cultural. Precisamente, en las fiestas

se plasmaba dicha resistencia cultural; de hecho, ciertas autoridades las consideraban «una carnavalización de la religión oficial».

Las cofradías pueden entenderse como un espacio de resistencia cultural, en estudios recientes sobre el carnaval se advierten acciones de resistencia con las sociedades “candomberas” y de integración con las “musicales”. Según Pablo Cirio (2015, pp. 5-6):

Había dos tipos de sociedades carnalescas: las «candomberas», cuya estética se basaba en la herencia cultural africana, y las «musicales», que suscribían a la estética eurocentrada del proyecto de nación en curso. Las críticas que los afroporteños publicaban en sus periódicos sobre las de Catedral al Norte —mayormente “musicales”— solían ser más favorables que las de Catedral al Sur —mayormente “candomberas”. Su efecto no era inocuo pues contribuía, conscientemente o no, a disciplinar a la comunidad para su integración a la sociedad envolvente suscribiendo al proyecto civilizatorio descrito o, en otras palabras, para que renieguen de sus tradiciones afro ante la certeza de su inoperabilidad ciudadana.

En el periódico *La Broma* (1882) se establecía cómo era la repercusión en el público: “la diferencia que hay entre una sociedad candombera que causa la hilaridad de todos y una sociedad musical que recibe, siempre, el aplauso general” (en Cirio, 2015, p. 177).<sup>7</sup>

Vicente Quesada, con el seudónimo de Víctor Gálvez (1883, pp. 246-260), hizo una ponderación de los que denominó “negros civilizados” que nos acerca al imaginario del sector dirigente:

La inteligencia se desenvuelve en ellos con facilidad, tienen predisposiciones para la música y los negros civilizados que ahora existen no solo

---

<sup>7</sup> *La Broma*, año II, época VI, n.º 61, 9 de marzo de 1882, p. 61.

saben leer y escribir, tienen sus academias de baile, sus sociedades que lucen en el Carnaval con alegres trajes y con la música instrumental que ellos mismos dirigen y tocan. Tienen hasta sus periódicos, y la raza *de color*, como la llaman entre sí, aspira a colocarse en el rango de cultura que los acerque a la raza blanca.

El “acercamiento” a la raza blanca era una necesidad del sector hegemónico y una necesidad de un grupo de la comunidad afroporteña que aspiraba a “integrarse” para lograr cierto reconocimiento social:

Si la identidad, en tanto expresión de pertenencia, no es nunca una ni está fija sino que pueden coexistir en cada persona y en cada grupo múltiples y variables sentidos identitarios según sus contextos de interacción, en el caso analizado la lógica de la *estética de la (in)diferencia* se sitúa entre los afroporteños como una necesidad bifrontal de (re)presentarse (afro)porteño en una sociedad que se perfilaba monolítica al enfatizar la blanquedad y el pensamiento eurocentrado como único modo de promoción ciudadana (Ciro, 2015, p. 15).

## **Algunas reflexiones finales**

El imaginario instituido tuvo sus voceros en aquellos que promovían el hecho de disfrazarse de negros para integrar las comparsas y así simular “pertenecer” al grupo de quienes solían expresar un imaginario alternativo. La tradicional postura antihegemónica del carnaval se revertía en una parodia grotesca de la comunidad afroporteña. Quienes asistían en tanto público, ¿cómo vieron el fenómeno? ¿Qué sentían frente a la ridiculización por parte de los falsos negros respecto a la comunidad afroporteña? ¿Esta estrategia reforzó el discurso hegemónico respecto de los sectores populares?

A su vez, dentro de la comunidad afroporteña hubo un desdoblamiento: por un lado, quienes enfatizaron su resistencia al imaginario instituido y se retiraron progresivamente del carnaval. Estos fueron gradualmente invisibilizados mediante el argumento de que ya prácticamente no quedaban miembros de dicha comunidad, como lo enunciamos más arriba, ya sea porque hacía tiempo que se había erradicado la trata y, además, porque fueron muy sensibles a determinadas enfermedades, entre otros motivos. Por otro lado, estaban aquellos a quienes se los denominaba “civilizados” y que pretendían asimilarse a los parámetros de la “raza blanca” y, por ende, del imaginario instituido. Para la sociedad culta, prácticamente no eran vistos como “negros” y ellos mismos no se reconocían como tales.

Máscaras y disfraces navegaron entre los imaginarios instituidos y los imaginarios alternativos, en una compleja articulación entre jugar a ser otro e intentar moldear al otro desde parámetros diferentes.

## Bibliografía

- CANTILLO, J. M. (1867). “Crónica”, en *CORREO DEL DOMINGO. Periódico Literario ilustrado*. Tomo IV, n.º 167 (pp. 180-181).
- CIRIO, N. P. (2015). “Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado”, en *Latin American Music Review*, n.º 36 (2) (pp. 170-193).
- CORREO DEL DOMINGO. Periódico Literario ilustrado*. (1864-1868). Buenos Aires: Imprenta del Siglo.
- FIGARILLO. (1899). “El candombe Callejero”, en *Caras y Caretas*, n.º 19, 11 de febrero de 1899 (p. 11).
- FIGARILLO. (1902). “El carnaval antiguo. Los candomberos”, en *Caras y Caretas*, n.º 176, 15 de febrero de 1902 (pp. 29-30).

- GÁLVEZ, V. [seud. de Vicente Quesada]. (1883). “La Raza Africana en Buenos Aires - (Recuerdos de otros tiempos)”, en *Nueva Revista de Buenos Aires* (1881-1885), tomo VIII (pp. 246-260).
- GELER, L. (2013) “Afrodescendencia y mundo urbano popular en Buenos Aires (1895-1916): el caso de Zenón Rolón y Chin Yonk”, en García Jordán, P. (Ed.). *La articulación del Estado en América Latina. La construcción social, económica, política y simbólica de la nación, siglos XIX-XX*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GHIDOLI, M. (2016). *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- GOLDBERG, M. B. (1997) “Negras y mulatas de Buenos Aires 1750-1850”, en el Simposio *Procesos de construcción de identidad en comunidades afroamericanas. Estudios comparativos*. 49 Congreso Internacional de Americanistas (ICA) del 7 al 11 de julio de 1997, Quito (Ecuador).
- GUIMAREY, M. (2008). “El Carnaval Porteño como hecho teatral urbano: estudio de las materialidades expresivas del Primer Corso Oficial de 1869”, en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 8 (pp.1-31).
- GUZMÁN, F. (Coord.) (2011). *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA: Instituto Ravignani. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Mnemosyne.
- LAMBORGHINI, E., GELER, L. y GUZMÁN, F. (2017). “Los estudios afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas»”, en *Tabula Rasa*, n.º 27 (pp. 67-101).
- LÓPEZ, L. (2006). “Candombe y procesos de identidad de descendientes de africanos en Buenos Aires”, en Maronese, L. (Ed.). *Temas de Patrimonio Cultural N.º 16 Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (pp. 175-184).

- MARTÍN, A. (2017). “Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires”, en *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, año 13, n.º 32 (mayo-agosto) (pp. 200-229).
- MERCADO, R. y CATTEBERG, G. (Coords.) (2011). *Aportes para el Desarrollo Humano en Argentina: Afrodescendientes y africanos en Argentina*. Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo – PNUD.
- PELLICER, E. (1899). “Sinfonía”, en *Caras y Caretas*, 1899, n.º 20, 18 de febrero de 1899 (p. 6).
- PROGRAMA DE LAS NACIONES PARA EL DESARROLLO PNUD (2011). *Aportes para el desarrollo humano en Argentina, 2011. Afrodescendientes y africanos*. Buenos Aires: PNUD.
- ROSAL, M. A. (2007). “Aspectos de la Religiosidad Afroporteña, siglos XVIII-XIX”, en *Africanos en la Argentina: temas, problemas y nuevas perspectivas*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- SABUGO, M. (2015). “Donde el barro se subleva: imaginarios ambientales en las letras del tango”, en Sabugo, M. (Dir.). *Metáforas en pugna: estudios sobre los imaginarios del habitar*. Buenos Aires: Diseño (pp. 107-142).
- SÁNCHEZ, D., ANDRUCHOW, M., COSTA, M. E. y CORDERO, S. (2006). “El Carnaval de los «Blancos-Negros»”, en Maronese, L. (Ed.). *Temas de Patrimonio Cultural N.º 16 Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (pp. 115-144).
- SCHÁVELZON, D. (2003). *Buenos Aires Negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- SARMIENTO, D. F. (1869). “Los Minstrel. Arte dramático popular americano”. *El Nacional*, julio 1-2, en Sarmiento, D. F. *Obras completas*, volumen XXIX (p. 301). Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno.
- TAULLARD, A. (1927). *Nuestro antiguo Buenos Aires. Cómo era y cómo es desde la época colonial hasta la actualidad*. Buenos Aires: Editorial Peuser.



## Los autores

### **Valeria Brill**

Arquitecta graduada con Diploma de Honor por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo. Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Historia de la Arquitectura en la Cátedra Sabugo e Investigadora Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA). Recientemente ha entregado su tesis “Imaginaris del dormitorio. Arquitectura y literatura en Buenos Aires período 1950-1970” para la Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo (FADU, UBA), realizada en el marco de la beca para Jóvenes Investigadores de la Secretaría de Investigaciones. Directora del Proyecto SI “Las partes de la vivienda. Imaginaris disciplinarios en la revista *Nuestra Arquitectura* 1929-1945” (FADU, UBA).

### **Daniela Fernández**

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

Docente de Historia de la Arquitectura. Directora de proyectos de investigación promovidos por la Secretaría de Investigaciones (FADU, UBA). Maestranda en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo (FADU, UBA). Becaria de la Universidad de Buenos Aires. Desde el 2013 desarrolla actividades como investigadora en diversos proyectos UBACYT, dirigidos por el Dr. Arq. Mario Sabugo. Su tema de investigación principal es la arquitectura gótica en Argentina. Cuenta con numerosos seminarios de formación de posgrado, cursos extracurriculares, artículos y ponencias realizadas. Coautora del libro *Historia Urbana y Arquitectónica de la Universidad de Buenos Aires* realizado en el marco de los 200 años de la UBA.

### **Rodolfo Giunta**

Profesor en Historia y Doctor con especialidad en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires. Responsable del Área de Investigación del Museo Histórico “Sarmiento” (Ministerio de Cultura de la Nación); Investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA).

### **Juan José Gutiérrez**

Becario del CONICET (2019-2024). Doctorando en Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires. Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires. Docente de Historia de la Arquitectura de la FADU, UBA. Director del Proyecto de Investigación Avanzado SI *Experiencias estéticas y urbanas de la pampa. Relevamientos de las ciudades y pueblos del interior de la provincia de Buenos Aires* (FADU, UBA). Investigador Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA) e investigador del Centro de la Historia de la Vivienda en América Latina. Coautor del libro *Historia*

*arquitectónica y urbana de la Universidad de Buenos Aires.* Autor de diversos artículos y ponencias sobre el urbanismo y la narrativa en historia de la arquitectura.

### **Mario Sabugo**

Arquitecto y Doctor por la Universidad de Buenos Aires en el Área Arquitectura. Profesor Titular Regular de Historia de la Arquitectura y Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA). Ha sido miembro del Consejo de Planificación Urbana (1989-1992), del Consejo del Plan Urbano Ambiental (2004-2005) y Subsecretario de Planeamiento (2006-2007) del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Miembro fundador de la Academia de Arquitectura y Urbanismo. Ha publicado varios libros, capítulos de libros y más de trescientos artículos sobre historia de la arquitectura y la ciudad, entre ellos los correspondientes a la serie “La ciudad y sus sitios” (en el diario *Clarín*) y a la columna “Revelaciones” (en la revista *Summa +*).

### **Graciela Silvestri**

Arquitecta y Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas); profesora titular ordinaria de Teoría de la Arquitectura (Universidad Nacional de La Plata). Profesora visitante (Graduate School of Design, Harvard University). Autora de diversos libros y artículos, entre los que se destaca *El paisaje como cifra de armonía* (con Fernando Aliaza, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001), *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2004) y *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (Edhasa, Buenos Aires, 2011).

## **Gabriela Sorda**

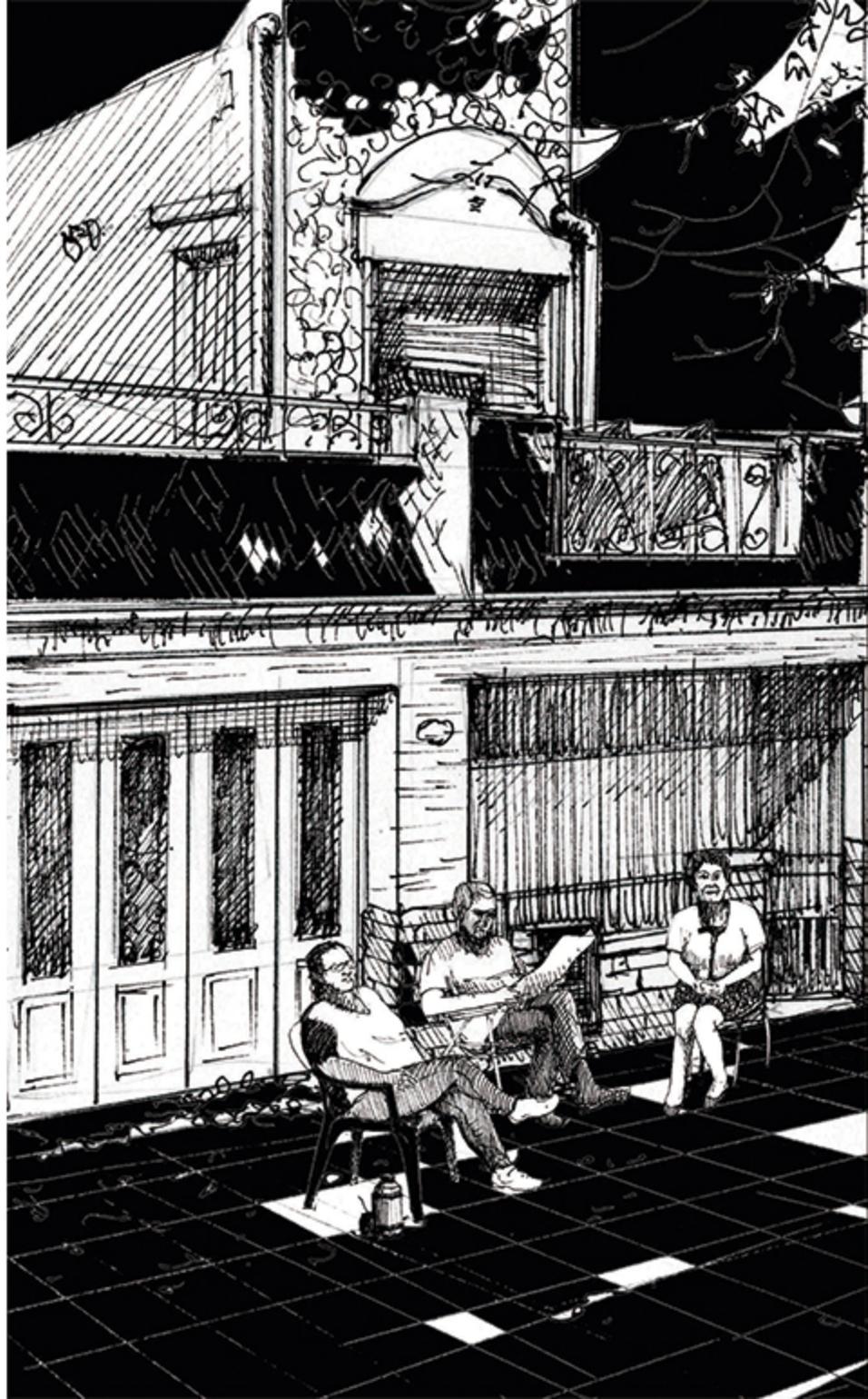
Magíster en Hábitat y Pobreza Urbana en América Latina y arquitecta por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Ayudante de Primera en la materia electiva Investigación: Marcos, Conceptos y Herramientas, y en la Cátedra Molinos de Historia de la Arquitectura (FADU, UBA). Coordinadora desde el 2011, de las Jornadas Anuales de Investigación SI+ en la FADU, UBA. Investigadora desde el 2004 en urbanismo e historia de la arquitectura, autora de capítulos de libros y artículos científicos. Coordinadora y/o participante en procesos participativos de diseño urbano en asentamientos precarios en Buenos Aires, Estambul y Vancouver, donde fue docente del *workshop* Global Studio. Co-coordinó y coescribió el *Manual de Urbanismo para Asentamientos Precarios*, presentado en diversos ámbitos institucionales, académicos y sociales nacionales e internacionales.

## **Johanna Zimmerman**

Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), Master in Arts Politics por la New York University (NYU) y arquitecta graduada por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU, UBA). Actualmente, se encuentra terminando el Doctorado en Arquitectura en la FADU, UBA con una beca UBACyT. Docente de la materia Historia de la Arquitectura en la Cátedra Sabugo e Investigadora Principal del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (FADU, UBA).







# Teoría fronteriza

## Representaciones instituidas y alternativas del habitat

Valeria Bril y Johanna Zimmerman (editoras)

En continuidad con los procesos de estudio del universo simbólico de la arquitectura y la ciudad, considerando sobre todo las representaciones alternativas —por la visión paralela y desafiante que proponen frente a lo instituido— los trabajos aquí presentados siguen la indagación en los bordes, en los límites del campo de la arquitectura.

Las investigaciones se insertan dentro de lo que se ha dado en llamar «teoría fronteriza» en referencia al objetivo de trabajar con las representaciones del hábitat tanto instituidas como alternativas e, incluso, con sus interacciones. Estas representaciones, ya sea como totalidad o comprendidas como conjuntos, conforman los imaginarios. Se entiende que al ser relevados e interpretados, los imaginarios permiten una comprensión más adecuada y completa de los objetos y las actuaciones vinculadas al hábitat.

En línea con esta frontera, el libro propone un recorrido que permite desde diferentes enfoques y matices reflexionar sobre la arquitectura como disciplina y la institucionalización de sus imaginarios.



**UBA, FADU.**

Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura  
Diseño y Urbanismo

